

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

العدد السابع والثلاثون - يناير ٢٠٠٤ - ذو القعدة ١٤٢٤ هـ



رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفان الحارثي

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمري

المحرر

يحيى الناعبي

تصدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

العدد السابع والثلاثون

يناير ٢٠٠٤م - ذو القعدة ١٤٢٤هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط - سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** - الامارات ١٠ دراهم - قطر ١٥ ريالا - البحرين ٥ر١ دينار - الكويت ٥ر١دينار - السعودية ١٥ ريالا الأردن ٥ر١ دينار - سوريا ٧٥ ليرة - لبنان ٣٠٠٠ ليرة - مصر ٤ جنيهات - السودان ١٢٥ جنيها - تونس ديناران - الجزائر ١٢٥ دينارا ليبيا ٥ر١ دينار - المغرب ٢٠ درهما - اليمن ٩٠ ريالا - المملكة المتحدة جنيهان - امريكا ٣ دولارات - فرنسا ٢٠ فرنكا - ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان ص.ب : ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ روي - سلطنة عُمان) .



لا جديدَ تحت شمس الصحراء..
الغبار الأرضيُّ وذاك القادم من كواكب أخرى
(يـــوميّات عـــاديّة)

في أي يوم نحن الآن؟ الأربعاء، الخميس، الأحد؟ في أي ساعة وزمن وتاريخ؟ لا أكاد أتبيّن علامات الأزمنة. الغبار يلفّ المشهدَ بكامله. الغبار الأرضيُّ وذاك القادم من كواكبَ أخرى. الزمن يسيل سيلان الدماء الغزيرة في الطُرقات والشوارع، في الأزقّة والأودية، على الأرض العربيّة والعالم. الزمن المتدّفق، والمتجمدُ كصخور خرافيّة جاثمة على صدر الكائن وهو يختنق بأنينه اليائس تحت بطشها المطلق.
في أي يوم نحن الآن. في أي ساعة وتاريخ؟

* * *

الأحـد: صباحاً أحلق ذقني. الشفرة السلِسة تصطدم بنتوء وتسيل قطرات من الدم، تلونَ الماء في المغسلة. أفكرّ في الدم، في تاريخ الدم والدموع، تاريخ العار البشريّ والآلام، كما فكرّ (بورخيس) في تاريخ الليل والعتمة.

* * *

أمرّ على بستان نخيل، وقد دمرّه الجفاف وتهاوت غدرانُه ومـال وانحنى، بعد استطالة تكاد تلامس زرقة السماء، وطلعة شموخ حالمة. نحن الذين وُلدنا بين النخيل والجبال نحس بآلامها وتصدّعها أكثر من غيرنا.
ألمّت بي نوبة بكاء صامتة من غير دموع، مثل جرح ينزف من أعماق نبع يلتهمه الجفاف.

* * *

كم تخيلتُ وادي (سرور) الذي كان خصيباً وغنياً بالمياه التي لا ينضب معينها على مدار العام؛ أن مياه هذا الوادي وقد غارت واختفت، كم تخيلتُ أنها في هجرة مؤقّتة بين حقول وتضاريس الأعماق.. لتستأنف رحلتها عبر أزمنة قادمة. وتخلق دورة خصبٍ ونماءٍ جديدة.
ثمة عشبٌ يراه الساحر في حلَبات اليباس

* * *

بحيرة فيكتوريا، هي أكبر بحيرة في إفريقيا.
في هذه البحيرة المترامية، ثمة فصيل من الذباب يسمىّ ذباب أيار،أو الذباب الشَبح. تجتذبه أضواء القمر، فيفقس بيوضه ويتناسل في ظلال هذه الطلعة القمريّة، ثم يموت على الفور.
البشريّة لا تختلف عن هذا الذباب من حيث التفقيس والتناسل. لكنها تفتقد جمال ذلك المناخ، الذي يحتضن الولادة والموت.
لا تختلف إذا لم تكن هناك قيم روحيّة وجماليّة تنقذ ما تبقى من ماء الوجه المهدّد بالنضوب والجفاف.

* * *

يُروى عن الإمام غسان بن عبدالله، الذي سحق قراصنة الهند، وقد كانوا يستولون عنوةً وغصْباً على السفن في المياه العُمانيّة والخليج، أنه مرّ ذات يوم على وادٍ ذي زَرْع ومياهٍ جارية، فلاحظ، انتشار الطحالب الكثيف في أرجائه،

يعكرّ صفو المياه.

توقف متأملاً، بينما النسيم العذب القادم من قمم الجبل الأخضر، يداعب أهداب عمامته ووجهه الوضيئ.. فكر الإمام أن هذا الشبوَ الطحلبيَّ، علامةٌ على اختلال ميزان العدالة في البلاد... وأخذ في بحث المصادر والأسباب، وَوْصل ما انقطع في شأن البشر المُوكل أمرهم لقيادته، حتى وضع يده الرحيمة على ما بدأت الرمّة تفترسه والخراب.

* * *

الإثنين: بعد العمل لم يكن الطقس شديد الحرارة، ذهبتُ إلى تلك السفوح الجبليّة التي تشرف على البحر. رأيت أحد حرّاس الشاطئ يوغل بين الأكمات، فسألته ماذا يعمل هناك بعيداً عن الشاطئ؟ قال ببراءة: ثمة يمامة بنتْ عشاً أفقست فيه بيوضها، وينوي أخذه.

أشرت إليه بأن لا يفعل، وهو شاب من نخل، فامتنع ومضى إلى الساحل بعيداً عن سفح أعشاش اليمام. مشيت فوق التلال والهضاب التي لم تكن وعرة، رأيتُ فرخَ يمام يتدرّب على الطيران، مسكته بيدي. قاوم قليلاً، رفرَف بجناحيه ورجليه. مشيتُ به، وأمام أكمة أطلقتُه، وإذا بأمه تحوم حوله في بهجة وبهاء ينمّان عن فرح لقاء بعد فَقْد مؤقّت، ربما ظنّت انه طويلاً وأبديّا.

مشيت أكثر، شاهدتُ أسرابَ الصفارد (الدرّاج) من أعمار مختلفة كأنما لم أشاهدها من قبل بهذه الكثافة؛ فعرفتُ انه موسم التفقيس لهذه الطيور الغرّاء..

ولم أشاهد نورساً واحداً على امتداد الفضاء البحريّ الفسيح.

* * *

الثلاثاء: أخرج من البيت الساعة التاسعة. كسل وتراخ في العضلات، قرف من كل شيء، ورغبة مبهَمة في السفر الذي فقدَ دهشته وسحره في الواقع وربما بقيَ جميلاً ومدهشاً في الخيال والوهم الطفوليّين للشعر والمغامرة. السفَر في كتاب أحببته أو في شاطئ بحر وامرأة، أو حتى في كهوف الجبال؛ عُمان بلد الكهوف الأزليّة والجغرافيا الأكثر إدهاشاً في العالم- ربما أكثر سحراً وتحفيزاً لطاقة الخيال، من رحلة إلى بلاد بعيدة.

السفر في هذا المنحى مثله مثل بقيّة الأشياء والتفاصيل التي تعج بها حياة البشر، من غير بريق ولا ملمح إشعاع روحي كما كانت. شيخوخة المرأة المسنّة التي لا تجلب إلا الضجر والجفاف من معاشرتها وتصابيها، هي شيخوخة الأشياء والكون المترامي الذي يوغل في حشد أسباب حتْفه وتلاشيه كما في قصص الطوفان والغرق والاختفاء، لكن هذه المرة بما صنعَتْه أيادي البشر وليس الطبيعة التي ترسل إشارات غضبها بين الفينة والأخرى...

أخرج من البيت من غير أن أحلق ذقني.

رشّة ماء على الوجه بعد سواك الأسنان المتعَبة اللثّة. عصافير غبراء تطير حول بصيص ماء أمام مدخل العمارة. وكلاب جيراني الإنجليز، تنبح كالعادة بوتيرة تحرّك هذا الفراغ الذي تتجمد في براثنه الأزمنة. ألمح امرأة على جانب من القبح، تمشي وحدها وعلى رأسها مظلّة تحميها من شمس أكتوبر. مصطفى بانتظاري في السيّارة. رجلاي تؤلماني من باطن القدم، حيث مشيتُ مساء الأمس مسافة قصيرة، حافياً على ذلك السفح. كنوع من هَوس استعادة لحظة من الطفولة، حيث كنا نمشي حفاةً مسافة أميال بين الجبال والشِعاب من غير كلل وبنشوة عارمة.

* * *

الثلاثاء: أفكر في الغد حيث تبدأ عطلة الأسبوع عليَّ أن أقابل الدكتور علي الهنائي في مستشفى الجامعة. بعدها أفكر أن أزور اخوتي في منطقة (الحيل) منذ فترة طويلة لم أرهم عدا أحمد الرحبي قبل عودته إلى موسكو، وأتغدى معهم الأكلة العُمانيّة الأثيرة، الرزّ مع السمك الطازج الذي تعج به البحار العمانيّة البالغة الاتسّاع، قبل أن تبيدهَ سفن التكنولوجيا المتطورّة.

أفضّل زيارة الأخوة في (الحيل) رغم إصرار بعضهم على الذهاب إلى القرية (سرور). التي صارت رغم مكانتها العميقة في قلبي، تصيبني بالكآبة بعد وفاة الوالدة رحمها الله، وأحسّ بمزيد من الضيق والاختناق.. وكثيراً ما فكّرتُ أن أكيّف مشاعري مع هذا الغياب الحتمي. وألتصق بين

الفترة والأخرى برحِم الأرض التي ما تفتئ تسكن الباطن والأعماق طوال رحلة هذه الحياة وربما بعدها في الرحلة الأخرى الذي ستكون أكثر إدهاشاً ومغامرة.

* * *

ليلة الأربعاء: أنام بعد الواحدة. أصحو في الخامسة بجسدٍ مرهق، أحاول النوم ثانيةً علّي أصل إلى توازن ما. أدرتُ جهاز الموسيقى الكلاسيكيّة ربما سيساعدني على تحقيق هذه المهمة الصعبة. بعد تداعيات كادت تودي بهذه الرغبة، نجحتُ في أخذ غفوة. حلمتُ خلالها بحلم يقترب من النشوة، أحسست بطعمه البهيج لحظة الصحو وبقائي أتقلّب في الفراش بنوع من الكسل والمتعة... حلمتُ أني نائم قرب بحيرة، قربها مباشرة بحيث أن فراشي يلامس مياهها الزرقاء، وخلفها على مسافة قصيرة من أرض خضراء، أسمع تلاطم أمواج البحر الذي كان في حالة مدّ. ويمكن من مكان فراشي على البحيرة أن أرى البحر في هياجه وتدفّق أمواجه بينما الموسيقى تتصاعد كجزءٍ من هذا المشهد الجمالي الباذخ.

* * *

أمر على المكتب أرى وأقرأ ما يمكن خلال هذه الساعة، بعد التحية على يحيى الناعبي وهو مسمّر أمام جهاز الكمبيوتر يستخرج الرسائل والمواد، أمضي الى مستشفى الجامعة؛ فحص دوري روتينيّ. لا شيء طارئ على الصعيد الصحي، إلا ما طرأ واستوطن.

اليوم تبدأ عطلة الأسبوع. أفكر في تغيير النمط اليومي للحياة الذي أخذ يجرفني بشكل آلي. وغالبا لا أنجح في ذلك إلا حين يأتي أصدقاء من خارج البلاد.

* * *

الخميس: الذكريات تلّطف جفاف الحياة وتفتح أفقا يكسر محدوديّة المعيش. وإن تركت غصة ودواراً لاحقين. في هذه الليلة جمعتني سهرة بأصدقاء، كنا معاً في القاهرة منذ ما يربو على الربع قرن. وكأننا بالأمس، كيف تمر الأيام بمثل هذا المكر والخداع الساحقين؟ الكلام الروتيني والحنين الى أيام الصبا والدراسة.. قلت لـ(أبي سعيد) أتذكر أنّك مكتشف القوانين الخاصة للطبقة العاملة الخليجيّة. وفي اكتشافك هذا أنت تنافس (ماركس) في اكتشافه لآليات وسمات الطبقة العاملة الأوروبيّة، التي صارت تُطبّق عشوائياً، مقتلعةً من جذورها وسياقها، على بيئات وشعوب مختلفة جذريًا، هذا إذا كانت هناك طبقة عاملة أصلاً، وأنت الذي انتبهت إلى هذا التخصيص والتمييز الطريفين.

القصة بدأت هكذا، كان زميل لنا يريد أن يسكن شقة كانت مقراً مهجوراً للطلبة في شارع الجمهوريّة في القاهرة. وبما أن الشقة بحاجة الى إصلاح وصباغة مع غياب الامكانيات، تطوّع نفر منا لذلك. وبينما صباغة الحيطان في أولها كان هناك (استيلا) باردة. عين على الجدار والصباغة وعين على تلك المياه المعلبّة التي لم يستطع البعض مقاومة إغرائها وندائها، فنزل للشرب والكلام حول تغيير العالم. وحين أخذوا راحتهم وثَقلَ الرأس، ناموا نوماً عميقاً مريحاً حتى علا شخيرهم.

في هذا الجو والسياق علّق (أبوسعيد) وهذا اللقب اكتسبه لاحقاً حيث أن سعيد ما زال في تخوم الغيب، علّق بأن هذا السلوك هو النموذج المثالي لسلوك الطبقة العاملة الخليجيّة.

* * *

الأحد: صباح مليئ بنباح الكلاب المجاورة الذي يحاول تمزيق الفراغ الذي لا يقهر. هل ثمة من يستطيع تمزيقه أم هو على الأغلب من يفترس الجميع؟

كلاب جيراني هذه، أنا من أتخيلّها تنبح الفراغ، لكنها في الحقيقة تنبحني. وهي مهما عشتَ بجوارها من سنين لا يمكن أن تألفك، تظل مستَفَزةً دائما بنباحها الذي يعلو ويضطرم مع كل إطلالة ومرور في الطريق الذي يفصلك عنها سياج متين.

أنظر الى الشارع، لا أحد، عدا بضع سيارات تعبر بهدوء. كل شيء ملفع بسكون الموتى، كأنما الثبات الممتدّ منذ عصور يستقرّ في المكان.

أمضي الى المكتب وأنا أفكر في البحر.

أذهب الى البحر كعادة كل يوم. كان هادئاً والموجودون من السيّاح على أصابع اليد في هذا الشاطئ الممتد بين الجبل والبحر.
البحر هادئ يمكن السباحة بعد التجوال.
(قنديل البحر Jellyfish) المزعج الذي امتدّ على مساحة العام حارماً إيانا من السباحة، انحسر إلى حد كبير. والشمس الحارقة تميل إلى الإنكسار والمغيب. إنها لحظة البحر المثاليّة.. بعدها سنتدّبر ثقل هذا الليل القادم.

* * *

الاثنين: ليلة مؤرقة أكثر من العادة. البارحة مرّ عليّ صديق يشكو أيضا من الأرق ويقضي ليله في مشاهدة التلفزيون لينام بعد أن تكلّ عيناه وجسده في الصباح. أنا لا أستطيع مشاهدة التلفزيون أكثر من ساعة، أو متابعة فيلم على الأكثر. أحاول تبديد الأرق الموحش وما يتبعه من هواجس صِداميّة، بالقراءة. أقرأ حتى تختلط الأسطر أمام ناظري (كيف لا يختلط مداد الكتب بالليل؟).
يبدو أن الأرق من السمات العضويّة للمكان والعالم. ثمة صديقة تحدثني عن ولدها البالغ من العمر الثانية عشرة ويعاني من عدم القدرة على النوم، وهي كذلك بالطبع (أرق بالوراثة) وتستخدم المهدئات على نحو يومي ضمن وصفة طبيّة.
أصحو شبه محطمّ. مرارة الفم وثقل الخطوات، أتجه الى المطبخ، اشرب نصف لتر من الماء، أثناء الشرب، أحاول أن أتذكر، هل أخذت حبة (Cozar) لضغط الدم التي اعتدت على أخذها كل صباح؟ دائما ذلك النسيان الذي يجعلني هي أو غيرها، أبتلعها مرتين أو لا أتناولها على الاطلاق. ألبس نازلاً السلالم. قطط هزيلة تقبع في زاوية السلّم تحدّق بعيون ذابلة لكنها مخيفة.
أفكرّ بالسفر إلى هولندا، من غير حماس، ضمن دعوة أدبيّة، وأعلل نفسي ببعض التغيير، كالنوم على نحو أفضل. والذهاب إلى (لاهاي) لقضاء بعض الأوقات، في (موتيل) على حافة بحر الشمال الهائج باستمرار، أصغي الى صفير الرياح المتقلب وأرواح القراصنة الغابرين.

* * *

عام ١٩٩٠، دفعتْ بي صروف الأيّام إلى (لاهاي) كان شتاء والموتيلات على البحر تكون خاوية حيث يشتد البرد والعواصف، عواصف بحر الشمال برعودها وبروقها التي لا تهدأ، بحيث أن الشخص الجديد على المكان لابدّ أن يكتسحه الذعر تحت وطأة ذلك القصف الليليّ المضيء طوال الليل.. هكذا سكنتُ أحد الموتيلات مع عجوز مدمنة وحيدة، إلا من كلبها الضخم المخيف الذي سيصبح أليفا ومؤنساً مع الأيام. كنتُ بالغ النشوة في هذا المناخ الغرائبي العاصف، اكتب باستمرار، لا علاقات اجتماعيّة تسمُّ البدن والروح، لا مكالمات إلا ما ندر، وغالباً في عطلة الأسبوع. في تلك الفترة كان العراق قد اكتسح الكويت ونُذُر الحرب الوشيكة تلفّ العالم بسحُبها الإعلاميّة الصاخبة. ذات صباح، نازلاً من غرفتي نحو باب الخروج، حين قاطعتني صاحبة النزل، قائلة ثمة أخبار سيئة. دخلتُ الصالة حيث التلفزيون. كان الكلب أمام المدفأة يحكّ جسده على أرضيّة الصالة المكسوّة بالخشب وسجادات رثّة. رأيت صدام حسين وبوش الأب- حيث لم نكن نعرف له إبنا في ذلك الوقت وسيخوض حروبه المظفرة على دول وشعوب محطمّة سلفاً - متواجهيْن كأنما في حَلَبة ملاكمة.. لقد بدأت حرب الخليج الثانية.
ذات ليلة كنتُ راجعاً إلى الموتيل. كان ليلاً شديد العواصف حالكها حدّ اضطراري إلى أخذ تاكسي من محطة (الترومواي) إلى مكان الإقامة. نزلتُ على الباب مباشرةً كي لا تحملني الرياح كريشة في براثن المحيط الغاضب الذي تصل أطراف أمواجه وزبدَه الى الشارع رغم الأسوار والتحصينات الكاسرة للأمواج. فتحت الباب بسرعة متجهاً نحو غرفتي حين أرى كل ملابسي وحاجياتي مرميّة أمام باب الغرفة. فجأة انفجرتْ المرأة الكحوليّة الكهلة؛ بأن عليك أن ترحل هذه اللحظة والا سأستدعي الشرطة.. اعطني مفاتيحي وارحلْ.. حاولتْ التفاهم، لكن لا مجال لمناقشتها.. كانت غاضبة لأسباب بدت لي غامضة في تلك اللحظة.. كلبها الضخم يسترسل في النباح كأنما يتضامن معها.

عليّ أن أتدبّر أمري في هذا الليل المحتقن بالكارثة وأبحث عن مكان آخر..

بعد أشهر أعطتني بلدية (لاهاي) أو (دنهاخ Den Haag) حسب النطق الهولندي، لكن الأول الفرنسي هو الغالب ربما على اسم المحكمة الدولية الشهيرة– منزلاً بإيجار رمزي في قلب غابة محاطة بالبحيرات يشبه منزل الأحلام في القصص الرومانسيّة.

* * *

الثلاثاء: سافرتُ الى هولندا، لحضور مهرجان ثقافي هولندي عربي بأمستردام يقام كل عام. وصلتُ على مقربة من الفجر بمطار(اشخيبول) أوقفتني الشرطة ثلاث ساعات بحجة ان الفيزة التي أحملها (شنجن) كانت من السفارة الفرنسيّة وليس الهولنديّة.. أثناء الانتظار استحضرت ذلك الفجر القاهري الطالع من جبل المقطّم ومقابر الأحياء، مطلع السبعينيات، حين أُجبرت على الرجوع من مطار القاهرة. وكنتُ ذاهباً إلى اليونان ضمن رحلة طلابيّة نظمها في الغالب طلبة خليجيّون، تحت مبرر كاذب لضياع جواز السفر الذي سلمتُه مع الطلبة، الى مسؤولي تلك الرحلة وأخفوه، مدعيّن أن شركة الطيران هي المسؤولة عن فقدانه. يومها في ذلك الفجر القاسي،في ذلك العمر المبكّر، عرفتُ أنّ ما يربطني بخليجيّة الخليجييّن المنتفخة عن غير حق يقيناً، شيء بالغ الوهن والانكسار. وشعرتُ ان ما يربطني بكتلة الجماعة المتوّهمة سيكون على النمط نفسه– دخلت من بوابة المطار الهولندي لأجد أن من ينتظرني ما زال موجوداً، محمد الفنان التشكيلي المغربي المهاجر، وأحد الناشطين في مؤسسة الهجرة التي تقيم هذه اللقاءات بالتعاون مع المؤسسات الثقافية الهولنديّة. كان الطقس رائقاً يكفيه جاكيت.

لم تبدأ الرعود والصواعق والأمطار بعد. آثار موجة الحرارة بمقاييسهم، التي شملت أوروبا هذا العام ما زالت ماثلة. وصلت إلى الفندق نفسه الذي نزلته منذ عشر سنين مع أدونيس وسعدي يوسف وفينوس خوري غاتا وعبدالمنعم رمضان وجميل حتمل، وآخرين فندق (OWl) البومة.

ويمكنك وأنت تتطلع إلى رسوم وأشكال البوم المختلفة على حيطان الفندق التي ترمز الى النماء والخصب عكس بومة الخرائب عندنا، يمكنك أن تتذكّر غادة السمّان وولعها بالبومة على المنوال نفسه، في كتبها وصورها.

وضعت حقيبتي في الغرفة ونزلت أتجول في (السنتروم) أمشي هكذا كأنما تعرف رجلاي الطرقات. المحلات على وشك أن تفتح أبوابها للزبائن. بعد قليل ستمتلئ بالصخب الذي يجرف الأماكن والساحات.. تنزهّت عبر القنوات المائية (الخراخت) التي تتميّز بها هذه المدينة والمدن الهولنديّة المفعمة بالمياه والخضرة والزهور حتى الانفجار. قفلتُ عائداً الى الفندق لأنام بعد تلك الرحلة الطويلة من عُمان ذات المرتفعات والأجبال الشوامخ «إلى الأراضي المنخفضة»؛ قرأت خلالها كتاباً (لأندريه جيد) يحتوي على بعض آرائه حول الأدب والأدباء من أهل عصره، وعن إقامته في الجزائر، حيث الرمل والنخيل الذي يغنيه تأمله عن قراءة الفلسفة. وعن (اوسكار وايلد) الذي التقاه في الجزائر؛ ورجع إلى انجلترا المحافظة آنذاك ليحاكم في محكمة العدل الإلهية كما تُدعى. أطرف الأشياء وأكثرها فاجعيّة في محاكمته: سؤال القاضي له وسط مهابة تلك المحكمة التي تشبه محاكم القرون الوسطى، نيته (القاضي) في إرساله الى الجحيم، حين ردّ (وايلد) انه لا يخشى الجحيم لأنه لم يغادرها أصلا. وعدَل القاضي في أن يرسله إلى الجنّة هذه المرة.. لكن ليس ثمة جنة بمقدورك أن ترسلني إليها أيها القاضي لأنني لا أستطيع تخيّلها، أجاب (وايلد).

ومن غرابة آراء جيد، قراءته لمسرحيّة (شكسبير) هاملت. التي لم ير فيها شيئاً ذا قيمة وهي تندرج في ما يمكن تسميته بالميلودراما الرخيصة! هذه الحيويّة للفكر هذه القراءات المتناقضة، المتصادمة أيما تصادم، لأعمال كبار الكتاب والفلاسفة في التاريخ.

(نيتشه) مثلا الأكثر سطوعاً في هذا المنحى، منهم من صنّفه مسيحيّا متشدداً (ياسيرز) رغم إعلانه المدوي عن موت الميتافيزقيا! ومن اعتبره مغالياً في الإلحاد ومتطرفاً في الهدم. آخرون مثل (جيد) وصفوه بالمتفائل والبنّاء، وليس

متشائماً شديد القتامة..
(المتنبي) بين تربّعه ملكاً للشعر العربي في كل العصور، ونفيه الى الحكمة (ابن خلدون) أو من كليهما عند نقاد كلاسيكيين آخرين، ابن جنيّ مثلاً. حيويّة الفكر والسجّال في عهود ازدهار المعرفة تقود الى هذه الخارطة الحادة من المتناقضات والتعدد الصحيّ. عكس الموات الذي نعيش ونشاهد. هذا المستنقع اللزج الذي تتخبط فيه حشرات عمياء.
بالأمس أخبرني كاتب عُماني، أنه كتب شيئاً من النقد حول كتاب شاب هو الأول، فما كان من صاحب الكتاب، التحفة التي تبخل بمثلها العصور، إلا أن أوسعه سبابا وتقذيفا... لم نعتد النقد، لم نعتدْ الحياة.

* * *

رجعتُ إلى فندق البومة لأنام حتى بعد الظهر. أصحو، لأجد عبدالرزّاق السبايطي مدير الهجرة وأسعد جابر وWillem Stoetzer من جامعة (ليدن) المترجمان من وإلى الهولنديّة. وهشام جعيط الذي صارتْ صلتي به هذه المرة أكثر قرباً وحميميّة.
في هذه الرحلة التي تشبه غيرها، التقيت بالصديق فرج البيرقدار، الذي أعرفه منذ دمشق، بمعيّة صديقنا المشترك يوسف سامي اليوسف. في تلك الفترة كنت على وشك مغادرة دمشق، لا أعرف إلى أين؟ وكان فرج يأتي إلى مخيّم اليرموك حيث يقطن أبوالوليد (يوسف)، ليختبئ من عيون العسَسَ التي تلاحقه باستمرار.
حين غادرت الشام سمعت أن فرج وآخرين قبض عليهم وأودعوا السجن. كنا بتلك الفترة في مطلع حياتنا الكتابيّة والشعرية، ومنها أكثر من خمسة عشر عاماً وفرج يرزح في زنازين الصحراء السوريّة في تدمر.
سُررت كثيراً لرؤيته على هذا الحال من التماسك ورغبة الحياة. قلت يا فرج كيف (ضَبطتْ) معك، الموجودون خارج السجن حياتهم مستمرة بصعوبة بالغة. المحن والسجون العربيّة في طليعتها، إما أن تحطمّ الكائن وتحيله رماداً وأشلاء وإما أن تصقل الجوهر الإنساني وروح التحدي والإبداع، التي ترفض التهشيم والإنسحاق والقطيعيّة، لكن جروح السجن، لاشك غائرة وعميقة.. وهكذا أيضا حال الفرد الحر داخل السجن وخارجه في إطار الدكتاتوريات المتعاقبة عبر التاريخ البشري بصورة عامة.
وكانت هناك في الندوة ميسون صقر، التي بالكاد تستطيع السير الطبيعيّ نتيجة كسْرٍ في الركبة أفقدها المشي شهوراً وهي ليست المرة الأولى. أقول لها مازحاً: (ما تشوفي قدّامك جيداً يا ميسون) فهي ربما رغم ما يتراءى من طمأنينة وبذخ خارجييّن، ثمة زوغان يلف حياتها، مسرنمة تمضي، مما يؤدي إلى الوقوع والارتطام المستمرين. ثمة ندوب عصيّة على الإفصاح.

* * *

لم يعدْ الإبهار والادهاش قائمين في وصف رحلة أو سفر حتى في حالة لجوء الكاتب الى التضخيم والفنطازيا.
تقنيات الصورة المرئيّة، المسموعة، الجارفة، قضَت على كل ذلك. وحين يراودنا الحنين إلى التماس هذه المتعة التي تقترب من سحر الطفولة، نعود إلى كتب الماضي، ابن فضلان وغيره، في وصف الأسفار والعجائب والرحلات التي تلامس الخارق واللامألوف.
في الطائرة وأنا راجع الى مسقط أتطلعّ الى حدائق السماء الفسيحة حيث تسكن الملائكة خطر لي:
تذكرتُ من يبكي عليّ فلم أجدْ
(سوى القفْر والبحر المداريّ باكيا)
هل ضاع الحلم البشري وابتلعه الحوتَ إلى الأبْد؟

* * *

في الطائرة، بإحدى رحلاتي من المغرب إلى عُمان، أخذت في تصحيح مخطوط لكتاب جديد؛ استغرق مني معظم وقت هذه الرحلة الطويلة. نزلتُ في مطار (السيب) بمسقط. عبثا أبحث عن المخطوط في حقيبة اليد. لقد نسيته في الطائرة. وعبثاً أحاول الاتصال بشركة طيران الخليج المعروفة بعدم دقتها.
كان غياب المخطوط، محزناً لي في البداية. لكن مع الأيام اتخذ طابع نشوة إنجازٍ حقق غموضه الشفيف بالغياب..

وكأنما الفقد والغياب، منحاني انتظار هدية غامضة، مليئة بالاحتمالات، جعل خيال حضورها، يتسللّ إلى كتابات لاحقة، ربما ستكون أفضل وأقرب إلى نفسي..
ثمة عصافير حرة تغنيّ في الشرفة المهجورة.

* * *

الثلاثاء: ساعة الغروب على بحر العرب. السماء تعبرها أسرابٌ من طيور النورس على غير العادة، تستعرض دوائر وحلقات تختفي وراء شعاع الغسق، يظهر بعضها لينقضّ على الأسماك الصغيرة منتفضاً بفرح وبهجة لا نظير لهما.
امرأة أوروبيّة تنادي طفلها الذي يصرخ بشكل هستيري.
زورق سريع يظهر فجأة في عرض البحر، يبدو أنه تابع لشرطة خفر السواحل.
أستكمل قصة (لبورخيس) عن ملك عربي يذهب لزيارة ملك بابليّ. هذا الأخير يستضعف بساطة ملك الجزيرة فيرميه في متاهة أرضيّة مليئة بالسلالم والأبواب، يتخبّط فيها طوال الليل.. ما كان من هذا الملك حين رجع إلى الجزيرة العربيّة، إلا أن حشد الجيوش ليكتسح الملك البابلي ويأتي به أسيراً.. يربطه على جَمَلٍ يركض به في الصحراء المترامية. وحين يفك أسْره، يسأله: أيّ المتاهتين أكثر فظاعة وقسوة، فمتاهة الصحراء ليس لها أبواب وسلالم؟ ثم يتركه في الخضّم الرملي يواجه مصير الموت الحتمي.
يبدو أنّ الصحراء عبر العصور المختلفة، تمارس انتقامها الخاص. حتى في زمن هزيمتها وانكسارها، يخرج سَحَرتها من الكهوف لتدمير العالم!
أغلق الكتاب. الظلام الغزير يكتسح المكان.
الجبال تحلم بليالٍ مزهرة بالأشباح
عليّ الرجوع الى حيث أقيم.

* * *

أحاول النوم مبكراً، من غير أن أشاهد التلفزيون الذي يهيمن بسطوة مطلقة على المدينة، ممتداً الى الصحاري والأرياف البعيدة القاحلة، لتكون ضحيّته المثاليّة. التلفزيون أصبح القاسم الاجتماعي المشترك في تجمعات البشر وأسمارهم، حتى حين ينامون يبقى مفتوحاً، ليستمر كزادٍ يمدهم بالأحلام والاستيهامات.
أتناول قرصاً من (Valerean) الذي أتت به (داليا) من بيروت لتهدئة الأعصاب. أطفئ مكيّف الصالة، أشعل مكيف الغرفة. نحن في شهر أكتوبر، الحرارة بدأت تتقلّص تدريجيًا، لكن لا غنى عن المكيّفات التي تنوح وتحشرج طوال هذا الليل الكاسر.
صباح الأربعاء: أجلس على المكتب، أفكر في العدد القادم من (نزوى) العدد الجديد على وشك التوزيع، أحاول دحر الهواجس والعذابات التي تبيد الأعصاب جراء إصدار مجلة ثقافية مختلفة في أجواء معادية للثقافة. أحاول أن أكون عمليًا بعض الشيء وأفكر في محور حول أدوارد سعيد الذي عرفت خبر وفاته في هولندا. والذي أصبح له أرامل كُثر، معظمهم لا يعرفه ولم يقرأ له. يكفي معرفة الاسم ليشطح الخيال الكسيح إلى آخره. فالرجل قد مات. عليّ الاتصال بالأصدقاء الذي أرجئه يوماً بعد آخر. أشرب الشاي، أحدّق في السقف الذي يخضبّه هواء المكيّف. وفي ربقة الجبال المحيطة.
لم أوفق في مكتب أرى من خلاله البحر الفسيح.. لكن الجبال مشهد ليس سيئا بالنسبة لي، رغم القحالة والقسْوة. إنها بؤرة تأمل لا ينضب. فكمن من القصائد انسابت من كهوفها ومفازاتها الحجريّة، مثلما تنساب الذئاب وبنات آوى في الأزمنة الماضية.
أقرأ بعض قصاصات دونتها ونسيتها. «الحكيم معروف بكونه من لم يعد يتمنى أي شيء»، «ما أمضيت عناء كبيراً في بنائه ستهدمه حتما».
اتصال من محمد لطفي اليوسفي، يعلو الضحك والكلام على التليفون. لطفي كعادته شلاّل دعابة سوداء وملاكم ثقافي ضد ما يدعوه بالجهلوت، لا يكل ولا يتعب. هاتف لطفي أعاد لي بعض النشاط. أتفق مع محمود لزيارة الأهل.. وربما نذهب الى (سرور) التي لم أذهب إليها منذ عزاء الوالدة رحمها الله، حين هاجمتني الكآبة والأطياف المخيفة.

* * *

مساء: رتل غربان على قمة جبل صغير، تبيّن أنها تلتهم جثّة نسر.

هسهسة الموج الخافت هذا اليوم. وطائر كبير الحجم يحطّ على مقربة، مرسِلاً صفيراً يشبه صنوج غجر يتلاشى في الفضاء البعيد.

* * *

صباح الخميس: أنام متأخراً، على مشارف الفجر. اضطراب حاد في المعدة جعل أيّ مهدئ لا يفلح في التخفيف من هيجانه. أصحو على دوار الغثيان وبركان الفراغ. أغطيّ شاشة التلفزيون المستفزة برداء يمني، مطرّز بألوان جميلة باهرة، نسميّه في عُمان (سباعيّة) أهداني إياه الصديق عبدالعزيز المقالح في احدى رحلاتي الى اليمن. أتذكر يومها أنني صادفتُ في الطائرة صحفيًا يمنيًا راجعاً من عُمان، ترافقنا في الرحلة.. وأثناء اقامتي في اليمن، كتب في جريدته، أن سيف الرحبي قدِم إلى اليمن لزيارة عشيرته من الرحبييّن (بني همدان) القاطنين بتخوم صنعاء، في المنطقة التي يقع ضمنها مطار صنعاء الدولي، والبالغ عددهم أربعين ألفاً. عبدالعزيز المقالح بلطفه المعهود، اقترح تحقيق أمنية هذا الصحفي، إذ لم أذكر له شيئا من هذا على الاطلاق، وأن نذهب لزيارة مضارب القبيلة الأساس. قلت يا دكتور، أنا في عُمان بالكاد أرى الأهل حيث أزورهم زيارات متقطعّة، فكيف بالعشيرة والقبيلة؟ وهذه المسافة من الغياب ربما هي التي تجعل البشر أكثر حضوراً في الذاكرة، بحيث أننا حين نتحدّث عنهم لا نعدم إشراقة شوق وحنين، مثلهم مثل البشر الغابرين.

وفي الرحلة نفسها التقيتُ بعبدالكريم الرازحي، قلت له: يارازحي لم تعدْ تكتب في الحداثة والبنيّوية كالعادة؟ قال، أي حداثة وما بعد حداثة يا شيخ، البلدان العربية، أو معظمها، مازال أهلها يقسمون بكتب الشعوذة، حتى شبكات مجاري وتصريف المياه، لا يوجد فيها، إنها طافحة بالفضلات والنفايات، وأشباه المخلوقات البشريّة.

أدير زرّ الموسيقى، كانت المحطة تبث مقطوعات لم أستسغها. اجلس مقلّبا نظري بين رفوف الكتب؛ الكثير منها لا حاجة لاقتنائه. علينا أن نحتفظ بما هو جوهري وضروري للروح.. الكتب التي تشبه عينا خضراء وسط سراب الصحراء المروّع.

إنها عين الروح التي تحاول إنقاذنا من هلاك محقق. تقع عيني على نسخة مخطوط فريدة من القرآن الكريم، نفسها التي أتيتُ بها من اسطنبول. هناك في تركيا يمكن أن تجد ضالتك الجمالية من مخطوطات وطبعات نادرة لا نظير لها في العالم.

جمال الغيطاني واحد من المهتميّن حدّ الهوس بجلب المخطوطات من تركيا في مجالات معرفيّة مختلفة، كأنما يسترجع حقه السليب، من ماضي الامبراطوريّة العثمانيّة التي نهبت الفن والفنّانين من مصر والعالم العربي.

أفتح المرجع الروحي الاسلامي المقدّس، مستحضراً برهبة نسخته الأم – أم الكتاب–، السابقة على الخلْق واللغة، المحفوظة بين سماوات الغيب المهيبة؛ أفتح، تقع عيني على الآية الكريمة التالية:

﴿وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو﴾.

أغلقه بخشوع وتوقير..

أجلس على (الكنَبَة)، تاركاً خيالاتي تسرح على عفويّتها بين جنان المنائر العامرة بالمؤذنين، والمقرئين وهم يرددون أسماء الله الحسنى في تلك الأسحار القرويّة الآفلة.

* * *

صباح السبت: أصحو فجراً. جهاز التكييف دائما، عنصر مقلق، خاصة في مثل هذا الوقت. أشعر بالبرد، أطفئه، بعد قليل أحس بالحر وهكذا..

طائر الفجر يشدو بصوته العذْب، يتبعه هديل يمام بريّ.. ثم يأتي دور (الصفرد) بجماله الوحشي. أدير زرّ الموسيقى بعد أن تسكت أصوات الطبيعة، أو ما تبقى منها. أدلف المطبخ لصنع الشاي. البارحة لم أتناول أي مهدئ، أحاول أن أكون رائق المزاج. وأفكر في «مشاريع» تتصادم في رأسي ربما ستساعدني على مواجهة الضجر والزمن الذي يعبر بكثافة مأساويّة، لكنيّ لا أنفّذ منها إلا القليل.

أتذكر (أدونيس) وذلك النشاط الخلاّق والحركة الدؤوب التي لا تفتئ وهو في السبعينيات. أتأمله ذات يوم في باريس مع الراحل يوسف الخال الذي قدم ليعالج من السرطان على

نفقة رفيق الحريري. وكان بمعيّتهم نزار قباني وأصدقاء آخرون من جيلي.
شربوا ثم أخذوا يرْثون (الزمن الجميل) الذي غرب من غير رجعة، باكين على أكتاف بعض، لقد ذابت الخلافات الأدبية والشخصيّة وذابت التنافسات أمام يقظة الحقيقة المؤلمة.
قلت ، فعلاً، إن زمن ذلك الجيل ومناخ نشأته وحياته، كان أجمل وأكثر حظا في الحياة والتاريخ. إننا إذ صحّ هذا الادعاء، الورثة الأكثر مأساوية وقتامة، أدونيس على كثرة حركته وأسفاره في جغرافيا الكون، لا يعرقل ذلك من وتيرة انتاجه الابداعي، عكس آخرين، حيث التنقّل يشوّش ويربك الايقاع والوتيرة. ثمة فروق في الطبائع والتركيبات البشريّة على أكثر من صعيد.
ومحمود درويش الذي خَبِر الحياة والعالم سفراً وترحالاً ومنافي، يسلمه الواحد إلى الآخر. وعاش في قلب تراجيديا الاقتلاع والتيه الحقيقيّة التي هي اقتلاع شعب واضمحلال ما تبقى من الإرث الإنساني للعصر الحديث؛ اختار أخيراً الاقامة في رام الله، في قلب المجزرة والبطولة، في أعماق شعبه الذي أحبه، وكان الملهم الأول لأعماله الخالدة.
وحين رجع الى قريته (البروه) لم يجد ما وجده أبطال الأساطير العائدين بعد مغامراتهم وأسفارهم ومحنهم، التي اختزلتْ محن عصورٍ بكاملها. لم يجد حلم موطنه الأول ولا حتى بقاياه.
كانت قرية طفولته أطلالاً وحطاماً، كأنما ترفض أن توجد وتزهر إلا في مخيلة الشاعر، لاجئة من برابرة الاحتلال، إلى مخيلته ووجدانه، لتظل الوقود الابداعي والرمز. وهل ثمة ما هو أسْمى وأنبل من ذلك على قلب الشاعر الجريح.
المبدع يسكن حريّته وخياره في الترّحل والاقامة، في الحرب والسلم، إن وجد، يسكن شرط ألمه وتاريخه وسط اجتياحات الزمن والتاريخ.
تنتشر الشمس كعادتها على نحو صاعق. أنزل سلالم العمارة التي لا أعرف أحدا فيها وفي الحيّ بكامله.
القطط على السلالم ترمقني بذلك المزيج من البؤس والشراسة. مصطفى ينتظرني في السيارة، أذهب الى المكتب أجلس صافناً فيما سأفعل. اتصال من عبدالله الصمتي، يقول أنه فُصل من الجريدة التي يعمل فيها، وأصبح يشتغل بالقطعة، فالمؤسسة تحاول ترشيد الانفاق. هذه الشعوب ومثقفوها عليها أن تدفع فاتورة هذه الحروب المريعة، التي تُرجعنا عقوداً الى الخلف. ثمة رأي يذهب الى أن النهضة الحقيقيّة، تبزغ من جغرافيّة الدمار والأنقاض. الحرب مطهرّة وخالقة. أشك في ذلك، إلا اذا ثمة أساس، أفق جديد متحقق، في مفهوم الوعي والإنسان على هذه الأرض الثكلى، وانزياح في ميزان القوى المبهمين. هذه الأرض التي تتبدىّ ظاهرياً ، أنها صانعة أحداث الراهن وخبره وليس روايته بالطبع. أخشى أن تكون في العمق هي الغائب الأكبر عن صنع التاريخ الفعلي. هل هو الشرق الذي يواصل مسيرة النكوص رغم كل هذه الدماء المراقة والتي ستراق؟
أعود إلى مكان إقامتي، أجد (داليا) قد طَبَخت (شاكريّه). ودائما ذلك النقاش المجانيّ حول هذه الطبخة، إثر ما قلته لها، بأن أفضل شاكريّه أكلتها في الشام، بمنزل حسّان عزّت وزوجته فاتن حمودي، في الغوطة. وحتى حين انتقلا للعمل في أبوظبي. دائما الشاكريّه جزء من حميميّة اللقاء. منذ ذلك اليوم وداليا تلحّ في السؤال، إن كانت فاتن ما زالت تطبخ أحسن منها؟

* *

ذات يوم كنتُ في منطقة (الشاتليه) بباريس، أتجوّل على غير هدى، قاذفاً كل ما حوَشْتُه من أمل ورغبة في قعر هذا التيه المترامي. ماضياً على ما يبدو نحو (السان دوني) حيث الوجه الأكثر وضوحاً وفصاحة لحقيقة الكائن وهو ينزل سلّم جحيمه ويأسه وعوَزه، من غير رتوش ولا فضائل مستعارة.
في هذا الخضمّ وعريه الجارح، ربما نجد قيمة انسانيّة وجسديّة، اللؤلؤة الخبيئة في أعماق، أولئك النسوة المهاجرات بين البلدان وحثالات البشر الأفظاظ.
في هذه الأثناء التقيتُ بالصديق بيّار أبي صعب، قريبا من مركز (جورج بومبيدو) سألني الى أين ذاهب؟ قلت هكذا على غير وجهة محدّدة. أشار إليّ بدخول مسرحيّة للبولوني

(كانتور) تعرض في المركز. أثنيتُ العزم عن السان دوني ودخلتُ المسرحيّة، التي ما زالت من علامات الفن الكاشف الرهيب، في ذاكرتي. إنه العرض التمثيلي الرمزي لانحدار الكائن إلى الجحيم والألم والموت، مقابل عرض الشارع الشهير.

إذ كان مسرح (آرتو) يجسدّ صراعه المفزع ورعبه وموته الذي هو موتُ العالم، فكل هذه العناصر موجودة في مسرح كانتور، لكن عبر احتدام الصمت والفراغ. وكأنك في مقبرة يتمرغ موتاها في براثن العذاب والتنكيل، لكن من غير أن تسمع صراخاً واستغاثات، فقط تعيشها وتحسها عبر المقدرة التعبيريّة للإيماء والإشارة واقتصاد الكلام لهذا العملاق العجوز الذي رحل أخيراً.

* *

الأحد: لم تعد تلك الأصوات الحيّة العذبة التي سمعتها البارحة، بعد أن أسكتُ مكيّفات الهواء عن العواء. حتى العصافير التي تبني أعشاشها على ذرى المكيفات طلباً للبرودة، صامتة كأنما أتى عليها قناص ليليّ وحصدها عن بكرة أبيها..

أسمع أصواتاً غريبة لطيور لم أسمعها من قبل في مثل هذا الوقت، أصواتاً تشبه أنين مخلوقات تختنق، تختلط بنباح الكلاب ومواء القطط ذات الوجوه الصفراء الشاحبة.

أصل المكتب مبكراً هذا اليوم.. أفتح التسجيل كي يغطي على صخب المكاتب الأخرى. أنوي الاتصال بأكثر من بلد واسم لكن حتى منتصف النهار لم أستطع تنفيذ هذه المهمة التي أرجئها الى الغد. عبدالله الحراصي سيزورني قادماً من الجامعة التي تقع على مسافة من مكتبي، أسأله عن أبوهشام إن كان قد عاد من أسفاره الكثيرة؟ بعد ساعة يتصل بضجر، معتذراً عن المجيء هذا اليوم.

أستلم (إميلاً) من عمر شبانة، يقول فيه أنه وصل إلى الشارقة للعمل في جريدة الخليج. مما حفزّني على الاتصال والترحيب به في بلده الثاني على سبيل الفكاهة. فالشارقة أقرب إلى عُمان من عمّان.

أبحث عن رواية (موبي ديك) ولا أجدها، ألعن من اختطفها، رغم إيماني بأن اختطاف الكتب الجميلة لا يعد سرقة، لكني في هذه اللحظة أعتبرها كذلك. يذهب شكي نحو الحراصي المشغوف دائما بالكتب، المهمة منها، وبالمقارنة بين الترجمات على ضوء أصلها الانجليزي بسياق دراساته في هذا المجال. أستحضر مقولة (برناردشو) كون الإنجيل أملاه الروح القدس، بأن أيّ كتاب يأخذك الى اعادة قراءته هو من إملاء ذلك الروح الغامض العميق.

* *

أسمع أخبار الظهيرة المجازر الاعتياديّة في فلسطين والعراق. الفتاة ذات الأربعة عشر عاماً التي فجرّت نفسها في مطعم يهودي داخل اسرائيل.

موت (إلياكازان) الذي لم يستطع خطأ تاريخه الأسود مع المكارثيّة، أن يغطي على إبداعه الكبير. فيلم (عربة اسمها اللذة) و(آخر الطغاة) الذي شاهدته في السبعينيات بالاسكندريّة، لا يمكن نسيانهما.. مخرج طليعي، كنت أعتقد أنه من أصل أرميني اتضح أنه يوناني الأصل.

قبل أيام مات (شارلزبرونسون) بوجهه القاسي والأليف، وجه عمال المناجم وقبضايات الشوارع الخلفيّة.

السينما جزء من ذاكرتنا الثقافيّة والحياتيّة. أتطلع الى صورة بالغة الحنان، على الجدار، تجمع بين (فلليني) و(تطونيوني) هذا الأخير يبدو أكثر شيخوخة من فلليني الذي كان يشير بأصبعه الى جهة، لا أعرف إن كانت مجهولة، أم واضحة في تلك اللحظة التي يحاولان فيها مقاومة أثقال العمر والزمن، ربما تشبه أفلامهما العظيمة التي تقاوم التلف والاضمحلال، أشرطة وذاكرة، أمام اكتساح عصور الهمجيّة، الجديدة، والتي كانت تنبئ وتنذر بقدومها الوشيك، على نحو تراجيدي ساخر.

* *

أذهب لزيارة أخي الشقيق سليمان، بمنطقة (الحيل)، أبناؤه الكُثر لم أعدْ أستطيع تمييز أسمائهم، ولا تذكُر بعضها.. أتطلّع إلى وجهه الذي كدّته السنوات. رغم صغر سنه، وتلك المسافة السحيقة التي فصلتنا وما زالت. أحاول أن أترك الحديث

عـاديًـا، سلِساً من غير تحديق سارح واستعـادات ستكون، بـالضرورة مأساويّة. لقد فقد الكثير من مرحِه، أثقلته هموم الحياة اليوميّة وعذاباتها.. يحاول أن يشرع في حديث عن العـائلـة الموجودة في أكثر من مكـان، الإخوة والأقـارب والأرحام، الصغار والكبار، الأبناء والأحفاد. صوته المليء بالرأفة والحنان يذكرني بأزمنة غارت الى الأبد.

أتذكر حين سقط من جذع نخلة (الزَبَد) أمام بيتنا الذي أضحى خرِباً وعتيقاً قبل أن يعيد ترميمه ويحيله الى منزل جديد. ارتطم جسده الغض بالأرض، يومها بكتْ الوالدة لأيام خلَتْ، حتى حين شُفي، ظلت تبكي لمجرد استعادة حادث الارتطام بالأرض..

أحاول أن أهرب من حديثه العائلي، باللعب مع الأطفال الذين يملؤون الصالة بالضجيج.

في طريقي من مسقط، الى الحيل، مررت بثلاثة حوادث سيّارات، وتساءلت مثل غيري، لماذا هذا السباق الأسطوريّ مع الموت. لا يمضي يوم وربما ساعة، إلا وتحصل حوادث مماثلة، ارتطامات عنيفة وانقلابات ودمار لا تكاد أسرة تنجو في هذا السياق الكارثي، من قتيل وجريح، وكأننا في حرب فعلية، مسرحها الشوارع الكبيرة والسيارات.

* * *

الإثنين: اتصال هـاتـفي من عيسى مخلوف، يسألني عن نضال الأشقر التي تزور السلطنة لتقديم قراءاتها الشعريّة المختارة، تحت عنوان (زهرة الرماد). عيسى حين التقيه دائما في باريس، يذكرني بالسيد المسيح، ملامحه وتقاسيم وجهه توحي بتلك الصورة من الصور الاحتماليّة للمسيح. حتى صوته الممرور كأنما قدم للتو من كنيسة قرية نائية في جبال لبنان.

* * *

بالأمس التقيت السيدة نضال الأشقر. مرّ زمن لم أرها عدا في بعض المسرحيّات المصوّرة والتلفزيون. كانت آخر مرّة رأيتها فيها في لبنان بصحبة صديقنا المشترك بول شاوول. تعشينا عشاء لبنانياً في مطعم (الشحرور) بالروشة. الحديث مع نضال رغم أقانيمه المحددّة عادةً بين الفن والمرح والأحداث الجارية، هناك أفق احتمالات مبهج يتوالد باستمرار من ذلك الذكاء والحضور المدهشين لهذه السيدة. والتي رغم شرطها الحياتي المريح، لا تستطيع أن تعيش خارج التحدي والمغامرة. نوع من إدمان العيش على الحافة. فكأنما الطمأنينة عدوها الحقيقي. هي الترهل والانسحاب من الرؤية الجماليّة للأشياء والعالم.. ضمن الكلام السارح على نحو فكاهي حول الظواهر الفنيّة، وذلك الافتعال للطهرانيّة والجديّة عند بعض الفنّانات، التي يمكن أن نسميهن (العذراوات الشلوكّات).

قلت لها أن البعض يقول أنك قويّة وفولاذيّة. ومرة رددت على هذا التصوّر، بأن نضال الأشقر مثل أي فنان حقيقي أو شاعر في عالم معادٍ للحقيقة والجمال، لابد له من أنظمة دفاعيّة حول الذات. نوع من تحصينها وتدريعها– من الدرع– ضد بكتيريا الانحطاط التي تسود. كان جواب هدى بركات، أن هذا صحيح لكن هناك ما هو أبعد منه في شخصيّة نضال. ربما شخصيّة والدك، أسد الأشقر الزعاميّة، الذي قاد الحزب القومي السوري، وسُجن طويلا، إثر المحاولة الانقلابيّة عام ١٩٦٢. وكتب عشرات المجلدات حول تاريخ بلاد الشام. ربما كان لها تأثير عليك..

تحدثنا عن أنسي الحاج والكيفيّة التعسفيّة لإخراجه من جريدة النهار التي يرأس تحريرها؛ عن عزلته وصوفيّته المتدفقة بماء الحياة.

كانت نضال قلقلة تجاه أمسيتها في السلطنة، حين رأت مكان المسرح وبعده عن العاصمة في ذلك الخلاء البعيد، خاصة وأن الأمسية تتكون من لُحمة ذلك النسيج الشعري اللامألوف. وأن رحلتها وعناءها سيذهبان هباء من غير جمهور ولا مستمعين؛ لكن هذا القلق تبدّد حين امتلأ المسرح بالحضور الذي تضافر مع الشعر الطليعيّ والأداء المميّز، ليخلق تلك الحديقة المزهرة في ليل الصحراء الطويل.

* * *

على الشاطئ المعتاد، أمشي على مقربة من نورس أنتظر منه أن يطير لكنه لا يفعل، أقترب أكثر حتى تلامس يدي جسده

المنكمشَ المكسور. يخطو خطوات متعَبة. نورس وحيد ومريض.
تقترب منه امرأة مسنّة. تنظر إليه بعطف وشفقة. وربما رأت فيه نفسها في اللحظات القادمة.
غربان تتحلق على جثة سمكة لفظها البحر قبل قليل، بحيث أن الدماء ما زالت تنزف من غور أحشائها الطازجة.

❊ ◦ ❊

الجمعة: بعد ليلة مؤرقة، لم أحظ فيها إلا بغفوة قصيرة. بعد أن أشرقت الشمس مخترقة بضوئها القويّ، ستائر النافذة السوداء السميكة.
غفوة مشحونة بالكوابيس، كنتُ فيها الغريق الذي يبحث عن سعفة نجاة في عَرض المحيط.
اصحو على صوت داليا وقُبلاتها. فتحت عيني بصعوبة لأراها في بلوزتها السوداء وتنورتها ذات الألوان الأنيقة، رشيقةً، شهيةً، عذْبة، كأنما لم أرها من قبل رغم السنين التي لم تنقصْ من جمالها إلا القليل. أو هكذا أتخيلها حين تحتدم الرغبة.
من غير مقدمات، وباندفاع أعمى، دخلت حقلها الخصيبَ كأنما نحن الإثنان، نثأر من عنف هذا الليل ضدنا.. (وكان ثور القرية يمتطي انثاه مغمضَ العينين، بحيث أن السائس يضطر لإنقاذ القضيب من ضياعه، وتصويبه نحو الموطِن الأزلي للألم واللذة).. وأحياناً نذهب في ممارسة الحب حتى الإغماء، لنصحو كمن يستيقظ من سكرة سحيقة، مقذوفين في بريّة موحشة نلملم أشلاءنا المبعثرة في جَنَبات الغرفة التي ما زلنا نتخيلّها تهتزّ تحت وطء الأجساد اللاهثة.
فكرتُ أن ما يبقينا على صلة بالحياة والجمال، هو الحب، والكتب والبحر. وإلا فالخُواء الفاغر فاه كهاوية لا قرار لها سيبتلعنا من غير أثر، حتى ولو كان سريعاً كتلويحة مسافر على رصيف قطار.
قلت لداليا، رجعنا أولاداً، صار الحب وجبتنا الصباحيّة، كما في القاهرة وبيروت أو في الجزائر، في ذلك الفندق القذر الذي يملكه عباس اليمني المقيم في الجزائر منذ عهود الاستعمار الفرنسي. وفي الهوتيل القذر نفسه، ضغطت لأول مرة على طائرك بزغبه الناعم الدافئ وسقطت في كهف الأغوار السحيقة. واختُرق القلب الذي ظلّ شريد الحب والقصيدة.

❊ ◦ ❊

(إميل) من غالية قبّاني.. وكنتُ قبل فترة التقيت بها في لندن مع فاضل السلطاني وابراهيم فتحي الذي يرغب في الرجوع بأسرع ما يمكن الى القاهرة.
تقول غالية أن الأصدقاء يلتقون بين الفينة والأخرى ليكونوا شهوداً على تقدّمهم في العمر. ويلاحظوا ذلك التغيّر الذي يحمله الزمن بعرباته الثقيلة على الأجساد والقلوب.
أكتب الى ليانة بدر في رام الله أسألها عن الأحوال التي ليست بحاجة إلى سؤال من فرط وضوحها، لكن هكذا هي العادة.. الفلسطينيون في الداخل هم أكثر العرب انعداماً للشكوى و(النق) هكذا لاحظتُ حين زرتهم في فلسطين. ففي حين يعيشون في قلب العاصفة الدمويّة والمواجهة التي لم يعرف لها التاريخ مثيلاً، يحملونك على الكرم والحنان الصادقين والرعاية كأنما أنت القادم أو الذاهب الى المأساة وليس هم الذين يخوضون غمارها اليومي.
هكذا ينجلي المعدن الحقيقي للكائن في غمرة الشروط الشاقّة للحياة، وسط الخطر الداهم باستمرار.

❊ ◦ ❊

السبت: حاولت النوم ظهراً. وصلت إلى تلك المنطقة المتأرجحة بين النوم واليقظة. عبرتني أطياف خلائق غريقة هي الأخرى تبحث عن قشة النجاة في محيط رأسي المتلاطم بالغضب والإحباط.

❊ ◦ ❊

السبت: صحيان متأخر. شعور بالكآبة وملامح غثيان. خيالات الموتى تحاصرني، تسدّ النوافذ والطرقات. أحاول الهربَ. لا أذهب الى المكتب هذا اليوم. أتجوّل من غير هدف ولا رغبة. الإنسان وُلد من ضياع وسديم. أيهما أسبق (الوجود أم العدم؟) لا يهمني ليذهب الاثنان إلى الجحيم. أحس بثقل أنفاس الموتى وصراخهم.

في أي درْك يجري تعذيبهم وسلخ جلودهم وتبديلها في هذه اللحظة؟ تقودني السيارة الى شاطئ البحر. علّ المياه تغسل بعض كآباتنا أو تقلل منها. أستلقي كسائح- ليتني كنتُ كذلك وأتخففَ من عبث هذا الانتماء- أرقب الغراب يشرب من البركة الصغيرة ويطير. وثمة طيور أخرى، تايلنديّة الأصل تكاثرت وأصبحت تشكل مجتمعها الخاص بعد أن تأثرت بالغراب في مشيته العرجاء، وبالصفرد في تقليد الصياح. ألقي بجسدي في المياه المالحة وأذهب بعيداً في الأعماق.

* * *

المنطقة تقع في الحزام الجاف. تلفها البحار والمحيطات من كل الجهات. أكبر الشواطئ العربية موجودة هنا وفي المغرب. ثمة شواطئ متوحشة، لم تفسد حدائقها المعشبة بالأصداف والأحلام، قدم إنسان بعد. إنها تخفّف من وطأة القحالة والمحل الساحقة.

هذا اليوم البحر هادئ. أسراب كثيفة من الأسماك الصغيرة (البريّة) تجوبه فيما يشبه الرقص الجماعي، حتى أنها من فرط الخفة والبهجة، تقذف نفسها خارج المياه لترقص رقصتها الأخيرة على اليابسة.

خرجت من البحر مسرعاً حين تذكرت أن هذه الأسماك حين تكون، بهذه الكثافة قريباً من الشاطئ، فثمة مفترسات تتبعها.

رأيت صغار سمك القرش، تقترب من المياه الضحلة لكنها من النوع اللامفترس. وربما ما زالت صغيرة على الانقضاض.

رؤية القرش دائما تمدّني بإثارة مضاعَفة، وتشحن الخيال وتحفزّه بشكل لا نظير له في مختلف الحيوات البحريّة المكتنفة بغموض الأزمنة المتراكمة.

القرش بأنواعه، ذئب البحار. وكـ«ملك» يستعرض صفوف جيشه المنتصر. وهو الأكثر قِدما بين الأسماك ومخلوقات البحر، موغلاً في الزمان، حتى أن علماء البحريّات يقولون أن بعض أنواعه مضى عليها عشرون مليون سنة. لكنه بمجسّاته الكهربائيّة والمعدنية التي ترشده الى الفريسة ليس أكثر فتكاً من الإنسان. فهو غالباً لا يحب لحم البشر، حتى أن قرشاً ابتلع بحّاراً ذات مرة ولفظه على الفور لأنه لا يستسيغ هذا النوع من الوجبات، وهو لا يفترس إلا عدداً محدوداً جداً من البشر كل عام، لا يتجاوز العشرات، بينما هناك مائة مليون سمكة قرش تباد كل عام على يد الإنسان في العالم.

(شكسبير) في مسرحيته (ما كابث) تكلم عن الطعام المصنوع من سمك القرش. ونحن في عُمان نجففّه ونأكله بمتعة عالية ونسميه (العوال). محمد القيسي وصباح زوين ولطفي اليوسفي وآخرون حين زارونا وقدمنا لهم العوال، امتدحوا هذه الوجبة المثيرة والمدهشة.

هناك عشرات الأنواع من أسماك القرش إن لم تكن المئات تبدل أسنانها باستمرار: القرش النمري أسنانه أكثر حدّة. قرش الرمال، أسنانه كأسنان الكلب. القرش ذو المطرقة. القرش الملائكيّ والأزرق والأبيض... إلخ.

سمكة (الرامورا) التي وسَمت مجموعة قصصيّة لمنيرة الفاضل، تقضي حياتها ملتصقةً بالقرش، تتغذى من إفرازات جسده بشكل طفيلي وهي في وجودها ونمط حياتها الاتكالي، تذكرّ بقرابة عضويّة لأفراد وجماعات بشريّة، تعيش في الأرض على النمط نفسه. وستنقرض لو تخلّت عن طبيعتها الطفيليّة هذه.

* * *

الخميس: أذهب الى الصالة لأطفئ المكيف الذي بات يحشرج طوال الليل كأنما ثمة كلاب تحتضر في أحشائه. هدوء وصوت يمام يهدل في الخارج. أذهب إلى المطبخ لأعمل الشاي، أسهو قليلا يفيض الإبريق، لكن ما تبقى يكفي لهذا الصباح. أتراجع عن تشغيل الموسيقى، لاستمتع بصوت اليمام والطيور الصغيرة الهاذية في الشجيرات المجاورة، التي لم يأت عليها العمران الكاسح بعد.

اصطفاق أبواب الجيران الذين لا أعرفهم يبدّد هذا الهدوء. ارتطام يهزّ العمارة بكاملها مع كل باب يغلق. هؤلاء الجيران المتغيّرون باستمرار، الذين لا يكلم أحدهم الآخر، أو حتى لا يشير بإيماءة تحية مثلما يفعلون في البلاد

الأجنبيّة، لابد أن أكلم حولهم، مدير سكن هذه المنطقة كي يراعوا الهدوء في غلق الأبواب، أو المشي الصاخب على السلالم، لكني لا أفعل.
الصفرد يعلو بشدوه الجرسيّ كأنما يتوجه برسائل نَغَمة إلى الغيب المتعالي، فأنسى الجيران وأبوابهم، وأبدأ في ترتيب الأوراق على الطاولة وأشرع في الكتابة.

* * *

أتلقى دعوةً من (كولومبيا) إلى مؤتمر أدبي بمدينة (مادلين) مركز العصابات العاتية والمخدرات في العالم. ومركز الحركات اليساريّة المتطرفة.بداية تعجبت ، كيف يكون مؤتمر هذه طبيعته بهكذا مدينة؟ لكني تذكرت (اسكوبار) زعيم عصابات المخدرات القوي، الذي تقول الرواية أنه وهو يخوض معركته الأخيرة مع السلطات، وُجد مقتولاً وفي يده مسدسان، وفي اليد الأخرى رواية (مائة عام من العزلة) لمواطنه، ماركيز؛ فإذا كان رجل العصابات الأسطوري، يقرأ أدب بلاده، فكيف حال المثقفين؟
هذه رابع دعوة أتلقاها من منظمي هذا المؤتمر، ذات عام نويت الذهاب، لكن قبل يومين، رأيت في الأخبار، اختطاف مرشحة، رئاسة الجمهوريّة. لا أعرف، هل كان الاختطاف من قبل الحركات اليساريّة أم من قبل رجال العصابات، فتراجعتُ.. ومرةً قررتَ الذهاب من باريس بعد أن عرفت أن أدونيس وعيسى مخلوف وآخرين مدعوون إلى المؤتمر نفسه لكن أدونيس، انشغل بمهمات أدبية أخرى، وعيسى الذي عاش سابقا في بعض دول أمريكا اللاتينيّة تحفزّ في البداية أن نترافق في هذه الرحلة، لكنه تراجع لاحقاً لأسباب خاصة..
هذا العام، رغبة السفر إلى كولومبيا، أكثر إلحاحاً، إغراء التجربة الجديدة. ربما أذهب بعدها إلى الأمازون القريب. فهو امتداد لفنزويلا... (أمازوناس) حيث المساحة الخضراء الهائلة والسكان القليلون. وحيث ربع مياه الكرة الأرضيّة العذبة في أرجائها المثيرة.

* * *

الأربعاء: تلبك معويّ حاد، منعني من الذهاب إلى الإمارات عن طريق البر. مشهد الصحراء وهي تبيض عمارات وأبراجاً قلّ مثيلها في العالم، يغريني بتأمل أحوال الأرض والإنسان. أفتح النافذة، ألسنة سحب تطل من وراء الجبال، لا تشبه السحُب كأنما هي نذير قيامة. أغلق النافذة، تعتم الغرفة من جديد. أفتح أباجورة القراءة.
أنسى كل شيء غارقاً في مياه الكلمات.

* * *

الجمعة: الجو جنائزيّ ثقيل، الهواء يحمل رائحة الموت في كل مكان. الهواءُ الذي كأنما يهبّ من جِيَف حيواناتٍ متعفنَة.
سليمان، أخي، يبلغني بأن، محسن بن حسن، قد توفي البارحة. توقفتُ لحظاتٍ، لأستلّ هذا الاسم من غابة الأحياء والموتى الذين تعجّ بهم الذاكرة من أزمان مختلفة.. بدأت أستعيد وجه محسن تدريجيّاً، حين كنا في سمائل، وكنا نذهب من سرور، لزيارتهم في منطقة (السياب) بعلاية سمائل، على حدود الوادي الذي يتوسط ضفتيْ البلاد.
كان الوادي بجانب ثرائه بالمياه والنخيل والأشجار الأخرى، تطرز ضفتيه غابات (الروغ) الكثيفة الحالمة.كان حين يتمايل بفعل الريح الخفيفة، تعرونا رجفة جمال وحنين غامضة. كانت تلك الزيارة بالنسبة لي دائما، مناخ تغيير وفرح، يشبه فرح الأعياد ومواسم (خَرْف) الرطب وجني الثمار.
كانت سمائل، مثار خيال، ليس بسبب هذه الطبيعة المميّزة عن مناطق أخرى، فحسب، وإنما بجوها الأدبي والشعري.
كيف يمكنني أن أنسى تلك الكوكبة من شعراء وعلماء تلك المرحلة، من الشيخ عبدالله الخليلي وعلي بن منصور وموسى البكري وسلام الرمضاني والشيخ العلاّمة حمد بن عبيد السليمي رحمهم الله.
كان محسن ، أحد أبناء الأخوال، من وجوه تلك البرهة الغاربة إلى غير رجعة.

* * *

السبت: أتسطّح على الرمل الأبيض الصافي، منتظراً اختفاء

الشمس التي بقيَ نصفها يقاتل بشراسة كي لا يغطس في لُجمّة المغيب.
جُل الوجوه، إن لم يكن كلها من السيّاح الشيوخ.. لقد ذبُلت الأجسادُ وتهدّلت. وغارت العيون وانطفأ ألقها إلا من تحديقة الموت العريقة.
أصرخ، يا إلهي، أليس من جسدٍ فتيٍّ، ناضح بالأنوثة والرغبة، يعيدني إلى صفاء النظرة الأولى؟
أتصل بداليا، يأتيني صوتها متغضنا، تعباً، فتخيلت أنها شاخت هي الأخرى واضمحلت نضارتها.
استسلم للرمل محدّقا في الفراغ واللاشيء.

* * *

الجمعة: لا يمام يهدل. لا عصافير صغيرة على الشجرة اليتيمة في الخارج. لا نسمة تحرك هذا السكون المقبريً، حتى ولو كانت ساخنة.. كم أحلم بغيمةٍ شريدةٍ تعبر هذا الصحو المستفزّ للأعصاب..
أنتظر هاتفاً من أحد الاخوة كي نلتقي على غداء عائلي، لكن الوقت يمضي ولا هاتف ولا من يحزنون. صارت أكثر العلاقات حميميّة، موضع شك وريبة. وهذا ليس بالأمر السيء إذا فهمنا طبيعة البشر على نحو جيد.
ورغم أننا أكثر الأمم تشدقاً بتراث الأجداد، لكن الأصحّ أننا أكثرها انهياراً في المنظومة القيميّة، والأخلاقيّة التي بُنيت على أشلائها وعظامها، مباني الكذب والنفاق.
أذهب إلى سوق السمك في (مطرح) استمتع بمشهد الصيادين والقوارب قادمة، شباكها مليئة بأنواع الأسماك المختلفة، التي مازالت حيّة، تتخبط لامعة تحت ضياء الشمس. تفزّ أفراخها، من قلب الشباك إلى اليابسة ليعيدها الصيادون إلى السلال التي ستباع فيها.
أقف على الحافة، خلفي عَرصَات السوق ونداء الباعة والقَماطين، وأمامي البحر والسفن، التي صُنع بعضها وفق الأنماط العمانيّة المزهرة في الأيام الغابرة.. ذهاباً وإياباً على حافة الميناء مأخوذا بالمشهد وحركته وفطرته. في رأسي، تتراءى أطياف وجوه غائبة، أو ربما حاضرة لكني لا أعرفها، فهي بالتالي في رعاية الغياب القاهر، وهذا أفضل للجميع.
سعدي يوسف، حين زار عُمان، أُعجب بهذا السوق، وكتب عنه، كتب عن ما افتقده طويلاً في ضباب المنافي التي لا حصر لها ولا تصنيف.
ربما ذكرّه بأسواق البصرة المنكوبة.. ما زال هناك بحر وصيادون وشباك.
ما زالت بقايا طفولة وذاكرة ربما عصيّة على الاستئصال والتدمير.

* * *

السبت: للدميريّ في حياة الحيوان الكبرى، أقرأ: «الجعل كقرد ورطب وجمعه جعلان بكسر الجيم». وهو دويبة معروفة تعض البهائم في فروجها فترهب. وهو أكبر من الخنفساء. يوجد كثيراً في مرح البقر والجواميس ومواضع الروث. ويتوالد غالباً من أخثاء البقر. ومن شأنه جمع النجاسة وادخارها. ومن عجب أمره أنه يموت من ريح الورد وإذا أعيد إلى الروث عاش.
قال أبو الطيّب:
(كما تضر رياح الورد بالجعل)
ومن عاداته أنه يحرس النيام. فمن قام لقضاء حاجته تبعَه، وذلك من شهوته للغائط لأنه قوته. وعن الرسول صلى الله عليه وسلم في حديث رواه الطبريّ وابن أبي دنيا أنه قال: «إن ذنوب ابن آدم لتقتل الجعل في جحره».
أي تعليق لابد أن يفسدَ هذا التشخيص الدقيق، الواقعيّ أيما واقعيّة، بالحرف والمسطرة، لصنف بشريّ بعينه.

* * *

أتذكر، كلمة الفيلسوف، الذي لاحظ بانزعاج شديد، بداية ضمور كراهيته العميقة، للوضع البشري.

* * *

الأحد: ارفع سماعة التلفون. هلال الحجري، قادماً من انجلترا بعد أن سلّم بحثه للدكتوراة، حول الرحّالة الإنجليز في عُمان. وقال أنه اطلع على عدد نزوى الأخير. طلبتُ منه

بحثاً حول (ويلفرد ثيسيجر)، الذي مات منذ فترة وجيزة، والذي يشكّل علامة فارقة في ساحة أولئك الرحّالة الذين عبروا الربع الخالي في مطلع القرن الماضي.
ألتقي بأحمد الهاشمي الذي قلتُ له أكثر من مرة أنه يذكرني بالعُمانيين الأوائل. وأنه يشبه نفراً التقيتهم ذات دهرٍ، حين كنا نقطع المسافة مشياً، مع الشيخ حمود الصوّافي ومبارك الراشدي، بين بلدتي (المضيبي) و(سناو) كان القمر باسطاً أضواءه، على تلك المفازات المتموجّة، تعلوه بعض غيوم عابرة، مبعثرةٍ، ماضين في تلك الليلة الفريدة بين أشجار السمر والغاف والحرمل، المكتظّة بالظلال والهوّام على مشارف الربع الخالي.
لا أعرف، لماذا أولئك الأشخاص المسافرون الذين التقيناهم صدفة، بوجوههم الغارقة في الأضواء والظلال المترحّلة، لا يبرحون ذاكرتي بعد كل تلك السنين العاصفة؟

* *

أجلس أمام التلفزيون، أقضم أظافري، وأشاهد من غير حماس.. فرج البيرقدار الخارج لتوه من السجن، قال: أن علينا إنجاب طفل على الأقل. فمع تقدمنا في العمر سنجلس وحيدين، نقضم أظافرنا. أجبته بأن لديّ عادة قضم الأظافر منذ الطفولة. وربما أدميت أصابعي حين خرجت مباشرة من الرحم نحو العالم. لم استخدم مقلمة أظافر ولا أي وساطة، على هذا الصعيد القضمي.. حامت على رؤوسنا مقولة أثيرة لدى البعض؛ أن ثمة جرائم كثيرة يمكن احتمالها، إلا جريمة الإنجاب في عالم مثل عالمنا.
أعتقد أن هذا الفيلسوف كان متشائما أكثر مما يحتمل الموضوع. فالإنجاب وعدمه ليس مقولة أيديولوجيّة، فيمكن للإنسان أن يحققه مثل باقي مخلوقات الله، أو يهمله وينساه.
يمكن أن يستبدّ به الحنين الى رؤية وجهه، ينعكس في آخر من صُلبه. أو أن ذلك الإنعكاس المكرر، يزعجه ويبهض حريتّه، رأسماله الرمزي في الحياة.. يمكن أن يرى وجهه منعكساً على صفحة ماءٍ في بحيرة صافية من غير مسؤوليّة ولا تبعات، وليس بالضرورة على طريقة (نرسيس) الذي قضى حياته هائما في عشق جماله حتى صرعه هذا الهيام.
الكاتب اللاتيني الأعمى هو الآخر لا يحبذ الإنجاب، ربما لأنه لا يرى جدوى من هذا الاستمرار الكئيب للجنس البشري.
المخرج الفرنسي (آلان رينيه) في فيلمه (العناية الإلهية) يدفع بشخصية فيلمه الرئيسيّة، أو بطله كما جرت العادة، الثري المثقف وهو يستعيد شريط حياته في أيامه الأخيرة، إلى السؤال الحرِج الحزين، حول أكثر شكوكه وضوحاً، حب أولاده له، وإن كان وجودهم ضرورياً في حياته؟!
صاحب (سفر الجامعة) يبدو أكثر عدميّة حين يقول: «لذلك مجدّتُ الموتى الذين ماتوا أكثر من الأحياء الذين ما زالوا يعيشون، ولكن الأفضل من الاثنين ذلك الذي لم يوجد بعد الذي لم ير الشر المصنوع تحت الشمس».
أما المثل البرازيلي الشعبي فيقدم حلاً مرحاً، في أن الذين لم ينجبوا أطفالاً يعيشون كالملوك ويموتون كالكلاب. والعكس لمن كانوا ذا خلفة يعيشون كلاباً ويموتون ملوكاً...
لكن من يضمن، نهاية المطاف، وضع الكلبيّة والملكيّة، أما يكون الوقت قد فات وتلاشى أمام صاعق الغياب. وأن هذا الصاعق، أو هذا النداء الأزليّ هو الشفاء الأكثر واقعيّة لسقطة الوجود الذي لم نختره على كل حال، وكان العلاج الأكثر حسماً وجذريّة هو في انعدامه والتحجرّ في ظلمة السديم والعدم القصوى.
علينا أن نحيا ونخلق معنى ما، ولو كان سرابيًا، لتحمل استمرار هذه الحياة.

* ◦ *

الاثنين: اتصال هاتفي مع خالد المعالي يقول: أنه سيحتفل هذه الليلة مع الأصدقاء، حول مرور عشرين عاماً على تأسيس (دار الجمل) التي بدأت بحلم شخصي، تنقصه الامكانات الأساسيّة، لكن الإرادة أخذت بهذا الحلم إلى دنيا التحقّق الواسعة، مثلما نرى الآن.
المعالي، الذي قضى معظم حياته في ألمانيا، المتحدّر من بادية السماوة، ما زال يحمل سحنته وملامح أولئك البداة المهمشيّن ليس في شعره فحسب، وإنما في وجهه وجسده وحركاته؛ وأنا أتخيلّه دائما ينتمي إلى (شوّان) جبال عُمان،

مزنراً بـ«المحزم» و«التفق»، يسوق قطعان الماشية والجمال، ناظراً إلى التيوس والوعول السارحة في الضفاف الصخريّة الأخرى.

إن له شكل راعٍ نموذجي رغم السنوات الألمانيّة الطويلة، على سفوح هذه الجبال أو في أراضي (وهيبة) في تخوم الربع الخالي.

* * *

أفتح التلفزيون، أشاهد فيلماً، مستوحى، من إحدى روايات (هومنجوي). حياة الكاتب (هاري ستريت) بطل الفيلم التي هي حياة هومنجوي نفسها، والتي كانت لُحمة رواياته ونسيجها الشاسع؛ مغامرات الترحال والحروب والنساء والكتابة، العيش في قلب الخطر والإثارة، هروباً من الرتابة والدِعة، وبحثاً مرهقاً عن الجوهر الحقيقي الهارب، طريدة الكاتب المستعصية حياةً وإبداعاً.

مشاهد الفيلم الأخيرة، هي الأجمل والأعمق، حين يمرض الكاتب في غابات إفريقيا وسط العزلة والفراغ والأشباح، وذلك الساحر المداوي بأقنعته وعظامه ووشومه المخيفة.

يذهب الكاتب في غيبوبة الحمّى وهذيانها، يرى الموت والعدَم واللاشيء.

الضبع يتنزّه قريباً من خيمة المريض، يشتمّ رائحة الدم السائل من ضمّادات المريض فيرتجف، هياجاً ولذةً، الضبع الذي يركبه السحَرَة بالمقلوب، في قصّ الخرافة للذاكرة الشعبيّة العُمانيّة.. الشجرة الكبيرة مليئة بطيور مشؤومة مروّعة. الضبع في هياجه باحثاً عن الدم، لا يهدأ بخلقته البشعة حتى يكتشف الفريسة ويتم الاقتحام.

* * *

الثلاثاء: أستمع إلى شريط قديم، حملتُه معي فيما حملتُ من متاع قليل في أكثر من مكان؛ (لإيرين باباس)، صوتها مزيج من نُواحٍ كربلائي، وأغاني الرعاة المتحدّرين من الجبال بحثا عن مياه بعيدة.. جبال وسهول (كريت) والجزر اليونانيّة حيث (كازنتزكي) ذو الدماء العربيّة. لا أستمع، إلا في أوقات خاصة، لأم كلثوم وسيّد درويش، وعبدالحليم، وذلك الجيل الذي تربينا على أغانيه وإيقاعاته الرومانسيّة، ربما لأن دَفْعَ الحنين، الى مناطق قصيّة جداً، يستنزف الكيان، فيتحوّل من الطرَب وفرح استعادة الذكرى، إلى نوع من مازوشيّة تدميريّة، لسنا في حاجة إلى تنميتها أكثر مما هي عليه.

أنزل السلّم ، أسمع اصطفاق باب أو بابين، تهتز على أثره العمارة. أقرأ إعلاناً ملصقاً حول القطط التي بدأت تتكاثر في طوابق العمارة وتموت وتتعفّن. لا أعيره انتباهاً، لأن تلك القطط الشريدة التي يريدون استئصالها من المكان، لن تغادر مخيّلتي، ويظل مواؤها ونظراتها، البائسة المليئة بالحقد واحتمال الشر، الذي يستحوذ عليها لولا ضعفها، يلاحقني باستمرار.

أذهب إلى المكتب، اتصال من محمد المزديوي وآمال موسى وفرج العشّة، نشرة أخبار منتصف اليوم. استمرار المجازر والمقاومة في العراق وفلسطين، التي تصل حدّ المحو الكامل بين الأسطورة والواقع، نتيجة، ذلك الاختلال في ميزان القوى الذي لم يعرف له التاريخ مثيلاً، بين من يملك كل شيء ومن لا يملك أي شيء، عدا روح الإرادة والتضحية التي لا تلين. ثمة شعوب ورجال ونساء، يختارهم القدر التراجيدي، بعناية فائقة، والأكثر مأساويّة، هو انفضاض وظلم ذوي القربى، الأشد مضاضة وفتكاً من قنابل الأعداء.

* * *

أحضر ندوةً أو مؤتمراً، ألقي نظرة على الأوراق أمامي.أرفع رأسي. تتسّمر نظرتي في صحن الساعة المعلّقة على الحائط.. أتذكر أحد أفلام (برجمان) حيث حشّد من الساعات ذات الأحجام المختلفة. المخرج السويدي مسكون باستبطان لذة البطء بالمعنى الوجودي، والضجر في سيرورة الزمن الساحقة.

غسّان كنفاني؛ الساعة والصحراء، بمثابة المقام الرمزي الذي يحتشد بالإشارات والإيحاءات والوقائع، لسيرورة الزمن الفلسطيني، العربي الأكثر ثقلاً وفظاظة، بين أجيال

الأزمنة العربيّة المتعاقبة.

* * *

الأربعاء: فوضى الأوراق على المكتب، أكثر من المعتاد. صحيح أنني أفضل الطاولة على نحو من الفوضى، وانعدام الترتيب البليغ، لكن ليس إلى هذا الحدّ.

بداية زكام، يبدو أنه يأخذ شكلاً جماعياً في البلاد.

اتصل بالشيخ محمود بن زاهر أسأله عن أبي هشام عبدالملك، إن كان رجع من سفرته الأخيرة، فرمضان على الأبواب،وهو وفق مقتضيات عمله على سفر دائم، يذرع فضاء الله جيئةً وذهاباً. وهو ما أزاح عني جانباً من حمل مسؤولية السفر النمطيّة، عند أصدقاء مثل أبي أحمد العبري وأحمد الفلاحي اللذين صارا يوزعان هذا الإغباط أو الحسدَ البريء بين عبدالملك وعبدالرحمن السالمي وبيني. انكسرت تلك النمذجة التي ورثناها عن الجد المعتزلي الكبير (أبي عمرو الجاحظ) بحيث أن الصفة التي تلتصق بموصوفها إلى الأبد، حتى ولو أقلع عنها أو تلاشت إلى حدّ كبير.

الشق الثاني من مكالمتي للشيخ محمود حول أبيات للخليل بن أحمد حفظتها عن والدي وحين بحثتُ لاحقاً، عن مرجع أو ترجمة لها، لم أجد، أبومحمد دائما مرجعنا في مثل هذه الحالات وغيرها. شعر الخليل على ما يبدو لدى دارسيه وشارحيه أقل أهميّة من إنجازاته المعرفيّة في علوم اللغة، فلم يعيروه أهمية تذكر. وهو وإن كان كذلك، لكنه ببساطته العميقة يكشف لنا الجانب الآخر لسيرة هذا العلاّمة، الفذ، وعن غربته وعزلته وسط انحطاط القيم في الزمن الذي عاش فيه.

رمضان المبارك على الأبواب، عليّ أن أغيّر بعض العادات اليوميّة، أن أغير اتجاه الحركة في مثلث البيت، المكتب، شاطئ البستان. أستبدل هذا الأخير بشاطئ القرم الأكثر سعةً وانبساطاً. وأحلم بزيارة أهل وأقارب وأصدقاء لم ألتقهم منذ سنوات، رغم اقامتنا المشتركة في نفس المكان.. هل يتحقق هذا الحلم؟

* * *

الخميس : اتصال من ناصر الغيلاني، من صور، يخبرني عن عزمه على السفر إلى القاهرة لحضور مؤتمر الرواية العربيّة. أخبرني أيضا عن عبدالرحمن منيف وتحسّن حالته الصحيّة بحيث أن حضوره المؤتمر أصبح ممكنا.. منذ فترة استلمت رسالة من منيف، في سياق الرسالة، وهذا ما أدهشني، يتساءل عن جدوى الكتابة في عالم اليوم، وهو من بين الأكثر إيماناً بقدرة الكتابة على تصحيح التاريخ المفعم بالكذب والتزوير؟ ما جدوى الكتابة فعلاً، في ظل امبراطورية الصورة والاعلان وتعهير اللغة ومحو الفروق؟

قلت لناصر: لو أسعفك الوقت لعمل مقابلة للمجلة، مع ابراهيم الكوني.. نريد أن نعرف أكثر عن صحرائه الكبرى مباشرةً من غير وسائط الكتابة وحيل السرد..

لو يتحقق شعار «يا صحارى العالم اتحدي» وتتجسد تلك التوأمة الروحيّة الحميمة لكان أفضل من توأمة مدن عرجاء مشوهة. وربما من قلب ذلك الاتحاد العظيم ينبثق خلاص جديد للبشريّة على غرار خلاصها على يد الأنبياء والمرسلين من قلب الصحارى.. قبل قرون..

إبراهيم، هو الآخر يعاني من مشاكل صحيّة يعالجها بالكتابة والعزلة في جنيف،التي حوّلها إلى مفازات تعجّ بمخلوقاته الصحراوية البالغة الرأفة والعنف.

خلال هذا العام، كم من الأصدقاء غيّبهم الموت. (الأصدقاء يموتون ويصيبني الدوار) وكم من ينتظر، وهو يكابر ويقاتل سطوة المرض، محمد شكري، زكريا محمد، سهير التل، ممدوح عدوان، محمد الطوبي. ممدوح عدوان الذي التقيته بمعرض القاهرة للكتاب، كنا في الفندق نفسه، وكانت حياته وفق خطها الاعتيادي المعروف. لكني مع خليل النعيمي، لاحظتُ هدوءاً وصمتاً، وهما صفتان لم نعرفهما في ممدوح، إلا حين يذهب إلى الكتابة طبعا. سألتُ زوجته، إلهام، فقالت انها تلاحظ ذلك منذ فترة لكن ليس ثمة ما يقلق. أما مجد حيدر، فقال مازحاً، أن ممدوح يمر بتجربة غرامية صعبة في الشام.

بعد أقل من شهرين، سمعتُ بمرضه العضال. وبعد فترة رأيته في مؤتمر أمل دنقل، وقد سقط شعره بالكامل. لكن الحزن

الخبيء في عينيه المرحتين لم يقلل من تفاعله وضحكه والاستمرار في حياته اليوميّة والكتابيّة.
إنني أغبط هذا الصنف من الكتّاب، وإيمانهم القوي بالحياة الذي يفوق إيماني بالموت كحقيقة وحيدة تحت لهب الصحراء. لكن أليس الأمران متلازمين بشكل أن أي انفراط في العقد، يطيح بتماسكه في هذه المواجهة الضارية واللامتكافئة؟
إننا في المتراس نفسه، في الدفاع عن حرمة الحياة وحرمة الموت اللتين أصبحتا من الرخص بمكان في دنيا العرب الراهنة.

* * *

أقرأ خبراً، يعزو حرائق الغابات في أمريكا، الى هوَس جنسي، يستحوذ على أصحابه ويسطو في مرأى النيران الهائل فيعمدون إلى تلك الحرائق.
هذا التفسير الذي لا أستبعده في عالم اليوم، لم يخطر على بال (الماركيزدي ساد) الذي تخيّل في بعض رواياته السوداء التي كتبها في سجن الباستيل، أن الرغبة الجنسيّة تتصاعد على حافة بركان يشتعل، وكلما تصاعدت ألسنة النيران، تصاعدت الرغبة حتى تصل الى الذروة. أما حرق غاباتٍ وبلدان، وآلاف الهكتارات والضحايا؛ هذه المشاهد الخرابيّة التي تتزايد وتحتدم عاماً بعد آخر، لم يصل إليها الخيال الجحيمي لذلك الأديب. ولم يقترب منها مكتشف التحليل النفسي الحديث، وأمواج العقل الباطن الجارفة بالشبَق والنزوعات الجنسيّة الموجِّهة لسلوك الكائن. ولا أعتقد أن (باشلار) مؤلف الكتاب الرائع حول رمزيّة النار، قد اشار إلى هكذا واقعة أو استنتاج.
الوقائع اليوميّة لقيامة الخراب البشري والطبيعي، صارت تفوق شطح الخيال والمعرفة والنبوءات الخارقة لأولئك العباقرة الغابرين.
أقرأ عبارة (لاينشتاين) تقول، أن أمريكا انتقلت من البربريّة والهمجيّة الى الانحطاط، ولم تمر بمرحلة الحضارة!
ربما كان عالم النسبيّة الشهير، ينظر إلى انعدام البعد الأخلاقي والإنساني في مفهومه للحضارة.
ومتى كان هذا البعد- عدا المقدار والنسبة- في حضارات البشر السابقة، التي مضت في خطها الصاعد من الفأس الحجريّة حتى القنبلة الذرية وما بعدها.

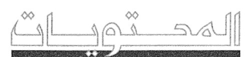
* * *

تذكرت، أصصَ الزهور وطائر الكناري، اللذين وضعتهما، داليا، في البلكونة، قبل أن تسافر، وتسند إليّ، دور العناية والرعاية. لكني مع الأسف، نسيت الأمر لعدة أيام. فالبلكونة، لا وظيفة لها، في المكان، إلا كشرفة مهجورة، عكس ما هو عليه الحال في القاهرة والشام وبيروت.
خرجت إلى الشرفة، ووجدت الزهور قضت نحبها، وطائر الكناري ليس أحسن حالاً، فقد قضى من العطش والوحشة.

* * *

سُحبٌ في أنحاء متفرقة كأنها هدية هذا الصباح، الذي سيكون أجمل من سابقه بالتأكيد. سُحب من جهة الهند، أو أراضي فارس، بدأت تنتشر ببطء في عرين هذه السماء الغاضبة.
الفلاّحون في القرى، أكثر لهفة وانتظاراً، لما سيؤول إليه أمرها، لهفة المحاصر بالعطش والجفاف.
لو تكون كريمة ووفيّة لسلالاتها الممطرة عبر الأماكن والأزمنة. لو تجرف وديانها وجوائحها، كل هذا التراكم المدوَّخ، كل هذه الجروح، جرّاء المحل والحروب التي تقصف أعماق هؤلاء البسطاء، حتى ولو كانت وقائعها في بلاد أخرى، البلاد التي ما فتئوا يردّدون اسمها، في ضوء الفراغ والعجز، كتميمة من تمائم تاريخهم البعيد..
لو تمطر هذه السحُب وتتركنا هذه الليلة، ننام في هدوء واطمئنان.
لو تجود ببعض كنوز كرمها، تهمي وتنهمر في هذا الشهر المبارك.
ثمة رغبة تراود الإفصاح والظهور، ثمة حنين إلى القاهرة وبيروت.

سيف الرحبي



* ترسل المقالات باسم رئيس التحرير.. والمقـالات تعبر عن وجهات نظر كتابها، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء. *

ويلفريد ثيسيجر: سيـــــرة حيـــــاة وكتابـــــة

(...) لقد سبق ثيسيجر إلى الجزيرة العربية آخرون مثل داوتي ولورانس وبرترام توماس مؤلف كتاب «البلاد السعيدة». وكذلك السير «جون فيلبي» حيث تركوا آثارا تتراوح في أهميتها ونوازعها، لكنها لا غنى للباحث عن مرجعيتها في شؤون المنطقة وتاريخها وتطورها حتى اللحظة الراهنة.

لكن كتاب « ثيسيجر» مثله مثل كتاب لورانس «أعمدة الحكمة السبعة» يتميز بقوة الملاحظة وعمقها ودقتها ليصل الى استنتاجات هائلة حول الصحراء وحياتها واستمراريتها قيما وشعوبا عبر التاريخ.. ويصل الى استنتاجات ومقارنات بين الحضارات البشرية وديمومتها وتلاشيها.

فهو في انطلاقه من وصف حياة الصحراء ومظاهرها وسرابها واطلالها الخفية يصل الى آراء تتميز بطابع كلي حول الانسان والحياة والموت والحضارة بشكل عام داخلا في عمق التكوين البشري ومساره وتبدلاته ودوام قيمه.

انها الكتابة التي تتطلب هذا القدر من التجربة المأساوية لتكون ذاتها وحقيقتها الشاهدة على مر الزمن.

في الاشارات السابقة الى ان ويلفريد ثيسيجر جاب صحراء الربع الخالي وهذه الأصقاع الرملية المتحولة باستمرار بفعل العواصف والرمال التي تبتلع قطعان الماشية والبدو في مناطق تظل تجسيدا لخطر دائم ومواجهة عنيفة.

لم يكن ثيسيجر الذي جاب قبل ذلك صحارى الحبشة وتشاد ومراكش واهوار العراق. التي لم تكن الا تمارين أولية لرحلته الكبرى في جنوب الجزيرة العربية ومركز صحرائها وصحراء العالم.

لم تكن مغامرة هذا المستكشف الكاتب بمثل هذه الأهمية الا عبر ثمارها ونتائجها الكتابية والتأملية وقيمة الآراء والاستنتاجات التي طرحها حول الحضارة العربية التي انطلقت من الصحراء وقيمها الخالدة، نحو العالم وانسانه ووجدانه لتضيف وتؤسس ثراء وعمقا روحيين على المستوى البشري قاطبة.. اذ يقول:

«وأفضل صفات العرب جاءت من الصحراء الا وهي ايمانهم الديني العميق الذي وجد تعبيره في الاسلام. واحساسهم بالانتماء الذي يربطهم بأشخاص يعتنقون نفس الدين واعتدادهم بجنسهم وكرمهم وحسن ضيافتهم وحرصهم على كرامة الآخرين كاخوانهم في الانسانية، وطيب معشرهم وشجاعتهم وصبرهم، واللغة التي يتكلمونها.. وحبهم الحماسي للشعر».

ويتابع ويلفريد ثيسيجر حديثه في هذا السياق الموضوعي: «تأملت في تأثير العرب على تاريخ العالم بدا لي انه شيء ذو مغزى ان عرب الصحراء هم الذين فرضوا خصائصهم على الجنس العربي والتي انتشرت مع الفتح العربي.. ومن ثم أسسوا امبراطورية تزيد مساحتها عن مساحة امبراطورية روما.. وكانوا قد خرجوا من الصحراء متحدين بفضل دينهم الجديد». ويصل ثيسيجر في استنتاجاته وتأملاته في هذا الانسان القادم من الصحراء لغزو العالم لانه لم يخلف وراءه الدمار والخراب كما فعل الآخرون وانما انشأ حضارة جديدة واستوعب انجازات الحضارات التي سبقته ومن دونه لما تطورت العلوم والمعارف.. وما تم بناء الحمراء و«تاج محل» ويصل الكاتب والمستكشف البريطاني الى قوله: «لا استهجن الافتراض انه في حالة انقراض الحضارات اليوم كما حدث لبابل وأشور فان كتب التاريخ المدرسية ستخصص بعد الفي سنة من الآن بعض الصفحات للعرب دون اشارة حتى الى الولايات المتحدة الأمريكية». قصدت من اجتزاء هذه الاشارات السريعة المنصفة حتى المبالغة ربما من كاتب ومجرب ينتمي الى الغرب في عمقه الانجلو سكسوني وفي عصر أصبح من مميزاته الهجوم الغوغائي على أي شيء عربي واسلامي وشرقي الذي لا يظهر عبر مرآة الوعي الغربي الا في صورة ارهابي وجاهل ومتخلف يثير القرف والاشمئزاز.. وروائح طبخه تدفع الأوروبيين الى التقيؤ كما عبر عمدة باريس ذات مرة.

سيف الرحبي

* من كتاب (حوار الأمكنة والوجوه).

ويلفريد ثيسيجر،

والبحث عن المدينة الفاضلة في الربع الخالي

هلال الحجري★

صورة الصحراء العربية في أذهان الأوروبيين مرت بمراحل مختلفة عبر التاريخ. فالإغريق نظروا إليها على أنها «بلاد العرب السعيدة»، وفي الكتاب المقدس ترمز الصحراء العربية للخطيئة، والمجاعة، والقحط، ولكنها أيضا حيث يتدخل الرب لإحداث تطهير وتنقية البشر. أما الأوروبيون في القرون الوسطى، فقد اعتبروها مجرد أرض قاحلة نفيت إليها السيدة هاجر.(١) وعرب الصحراء أنفسهم، رسم لهم الأوروبيون صورا مختلفة عبر العصور. فمؤرخو الحملات الصليبية إلى المشرق في القرون الحادي والثاني والثالث عشر، وصفوا البدو بأنهم كانوا يتربصون، كبنات آوى، بما تؤول إليه المعارك، ثم ينقضون على المهزومين من كلا الفريقين: المسلمين، والمسيحيين.(٢)

وفي القرن الرابع عشر يصورهم الرحالة الإنجليزي الشهير جون ماندفيل بأنهم «قوم كريهون جدا، ووحشيون، وبهم كل الصفات الشريرة».(٣) ولكن في عصر التنوير في أوروبا، تغيرت صورة البدو في الآداب الغربية، وأصبح عربي الصحراء رمزا لـ «البدائي النبيل» (Noble Savage)، الذي تجتمع فيه صفات «الحرية، والاستقلالية، والبساطة»، كما صورها الرحالة الدانماركي كارستين نيبور حين زار جزيرة العرب في الستينيات من القرن الثامن عشر.(٤) وتظهر صورة «البدائي النبيل» بكثرة في المرحلة الرومانسية، حيث نجد الرحالة وليام هيود الذي زار مسقط في نوفمبر ١٨١٦، يقدم لنا صورة مبكرة لبدو عمان، حيث يصف عربي الصحراء بهذه



★ شاعر وأكاديمي من سلطنة عمان

الكلمات: «بدوي الصحراء كان مميزا عن غيره بعمامة مخططة فوق رأسه، وعليها جديلة مرنة..كان متوحشا، طليقا، وذا نظرة مستعرة خاطفة، وطلعة متوفزة قلقة. لقد بدا وكأنه ملك الخلائق.»(٥) وبصفة عامّة، فإن الصورة الرّومانسيّة للبدويّ في أدب الرحلات الغربي هي نزوع إلى المثالية. وإذا كان ويليام هيود لم يتسن له غير نظرة خاطفة للبدو في مسقط، فإن جين لويس بركهاردت، الرحالة السّويسريّ الذي سافر وعاش مع بدو الجزيرة العربيّة الشّماليّة في عام ١٨١٤، قدم لنا نفس الصورة المثالية للبدو، فقد وصف بأنهم «الأجناس الوحيدة في الشّرق الذين يمكن أن يوصفوا، بكثير من الإنصاف، بأنهم أخلاء حقيقيون.»(٦) وتصوير البدويّ العربيّ على أنه «ملك الخلائق» قد لا يكون غريبا في عبارة ويليام هيود السابقة. ففي المرحلة الرّومانسيّة، كما يرى تيم فلفورد، يبرز عربيّ الصحراء في رواية الشاعر البريطاني ويليام وردزوورث لحلم كوليريدج على أنه «رسول الرؤيا»، ويمثل «هروبا من أسطول المياه للعالم الغارق.»(٧) ونجد في الكتاب الخامس لمقدّمة وردزوورث، هذا المثال للحلم الرّومانسيّ:

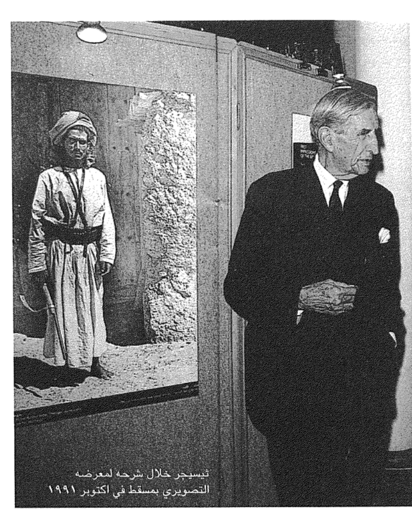
رأيت أمامي سهلا للصّحراء الرّمليّة، يمتد، لا حدّ له،
كلّه سواد وفراغ،
و حين أجلت بصري، تملكني الأسى والخوف،
و إذا بشخص غريب يظهر تجاهي، وقريبا مني،
متسنما جملا عربيا،
كان عربيًا من قبائل البدو:
يحمل رمحا، ويتأبط
حجرا، وفي إحدى يديه يحمل صدفة
ذات إشراق مدهش.(٨)

هذه الصورة المثالية الحالمة للبدو صارت ظاهرة، نجدها في كتابات الرحالة الأوروبيين الذين قدموا إلى الشرق الأوسط بعد الحرب العالمية الأولى، والذين وجدوا في الربع الخالي من جزيرة العرب، والصحراء الكبرى في المغرب العربي متنفسا رومانسيا، وواحة فكرية استظلوا بها من عناء المدنية الحديثة والدمار الروحي الذي اجتاح

ومن ناحية أخرى فإن منهجية انتقائية، كما في كتاب الاستشراق لإدوارد سعيد، من الصعب تطبيقها في تحليل كتابات ثيسيجر؛ لأن الرجل لم يكن «إمبرياليا» موظفا من قبل الاستعمار، ولا «عنصريا» شوفينيا ينتصر للدم الأوروبي والرجل الأبيض، ولا باحثا عن «شرق ألف ليلة وليلة»

أوروبا بعد الحربين الأولى والثانية. والقراءة المتأملة لأسفار كل من ويلفريد ثيسيجر، وفريا ستارك، وبول باولز، وجون فيلبي، مثلا، تؤكد بروز هذه الرؤية الرومانسية للصحراء.

في هذه الورقة، أناقش شخصية ويلفريد ثيسيجر الذي قضى خمس سنوات في عمان مرتحلا مع البدو في صحراء الربع الخالي، ما بين ١٩٤٥ إلى ١٩٥٠. وبداية، أقر بأن هناك صعوبة في دراسة شخصية معقدة ومزدوجة كشخصية ثيسيجر. فالرجل – على الندرة البالغة في الدراسات حوله، دعك من المقالات الصحفية البسيطة التي تتناول تاريخ حياته وأسفاره – ليس من السهل تكوين رؤية ثابتة عن اتجاهاته. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن منهجية انتقائية، كما في كتاب الاستشراق لإدوارد سعيد، من الصعب تطبيقها في تحليل كتابات ثيسيجر؛ لأن الرجل لم يكن «إمبرياليا» موظفا من قبل الاستعمار،



ثيسيجر خلال شرحه لمعرضه التصويري بمسقط في اكتوبر ١٩٩١

ولا «عنصريا» شوفينيا ينتصر للدم الأوروبي والرجل الأبيض، ولا باحثا عن «شرق ألف ليلة وليلة»، بثرائه وأبهته وفسقه، كما تخيله نيرفال وشاتوبريانـد. وسأحاول في هذه الدراسة الاستفادة من دراسات «ما بعد الاستعمارية» (Postcolonialism) والتي تتيح الفرصة لتحليل النصوص بوضعها في إطارها التاريخي، وبافتراض تعددية الصوت في العمل الواحد، وبضرورة الابتعاد عن التعميمات الجارفة.(٩) كما أنني لن أقتصر على كتاب ثيسيجر الشهير الرمال العربية، وإنما سأتتبع آراءه، وفلسفته حول البدو والصحراء، في مؤلفاته الأخرى، والتي سيتم توثيقها في موضعها.

الصورة التي رسمها ثيسيجر لرفاقه، بدو عمان، تعكس قصّة إعجاب. فقد أبْهرَ بصبرهم، وشجاعتهم، وتسامحهم، وكرمهم ونبلهم. حياتهم التي وجدها «مفرطة في الصعوبة»

الصورة التي رسمها ثيسيجر لرفاقه، بدو عمان، تعكس قصّة إعجاب. فقد أبْهرَ بصبرهم، وشجاعتهم، وتسامحهم، وكرمهم ونبلهم. حياتهم التي وجدها «مفرطة في الصعوبة» يصفها بالكلمات التالية: «هؤلاء الرجال القبليون اعتادوا منذ ميلادهم على المشقّات الجسديّة للصحراء، وعلى شرب ماء ضحل أجاج، وأكل خبز معفر بالرمل وغير مختمر، وتحمّل الرمال المزعجة التي تعصف بها الرياح، وتحمل شدة البرد والحرارة والوهج المعمي للأبصار، في أرض لا ظل فيها ولا سحاب.»(١٠)

و في مكان آخر، يصف أجسامهم بأنها «تآكلت بفعل الحياة في الصّحراء، حتّى لم يبق منها غير اللّحم الأساسيّ، والعظم والجلد.»(١١) تعلم ثيسيجر في الربع الخالي أن أيّ شخص يعيش مع البدو ينبغي أن يقبل عاداتهم ويتبع مقاييسهم، وأن الذي يسافر معهم فقط يمكنه أن يقدّر شظف مثل هذه الحياة. ويؤكّد أنهم كانوا نقّادا قاسين لأولئك الذين يفتقرون إلى قوة التّحمّل، والرّوح المرحة، والحفاوة، والولاء، والشّجاعة. جاء ثيسيجر إلى الربع الخالي عمدًا ليعيش الحياة الصّعبة للصحراء، وخلال خمس سنوات تمكّن من تعويد نفسه على تقاليد البدو؛ لأنه يعتقد أنّ الحياة البسيطة هي مرتكز النبل وذروة الكرامة. وحسب ما يذكر مايكل أشر، فإن ثيسيجر لخّص، فيما بعد، فلسفته حول الصّحراء بأنه «كلما اخشوشنت الحياة، كلما كان المرء أسمى وأرفع.»(١٢)

يعتقد ثيسيجر أن نبل البدو يكمن في كونه أخلاقيًّا وجسديا أيضًا. فقد وجدهم يقدّرون الحرّيّة أكثر بكثير من الراحة والدعة، وأنهم لم يبالوا بالمعاناة، وإنما تقبلوا مشقّة حياتهم بأنفة وعزة نفس. لهذا، فإنهم تمتّعوا بالتّفوّق على أبناء المدينة الذين كانوا يكرهونهم ويمقتونهم. ويؤكد بأنه على الرّغم من فقر البدو وحياتهم البائسة، فإنهم ضربوا أمثلة على نبلهم وإخلاصهم. وهو يعترف أن أحدا منهم لم يفكر في سرقة أيّ من نقوده أو أملاكه، رغم كونه غريبًا بينهم، في قفار الربع الخالي:

«**كانت نقودي مودعة في الخرج في أكياس من الخيش، وكان الخرج مفكوكا، ورغم أن رفاقي كانوا فقراء إلى حد مدقع، فإن النقود ظلت آمنة في الخرج كما لو كانت محفوظة في بنك. لقد عشت خمس سنوات مع البدو، ولم أفقد البتة مليما واحدا، أو حتى رصاصة، رغم أن الرصاص بالنسبة لهم كان أكثر قيمة من المال.**»(١٣)

في الصّحراء، تقاسم البدو مع ثيسيجر، أو (امبارك، كما كانوا ينادونه)، أي شيء لديهم: «الماء الآسن»، و«الخبز النيئ»، و«لحم الجمال الصلب». ويعلّق ثيسيجر بأن قانون الصّحراء كان يقضي بتقاسم الطّعام، بغضّ النّظر عن ضآلته، بالتّساوي بين رفاق السفر. وقد حدث مرّة أن اصطادوا أرنبا بريًا صغيرًا، وبعد تقسيمه إلى الأجزاء المتساوية، استدرك ابن كبينه، الرفيق المقرب لثيسيجر، قائلا: «الله ! لقد نسيت تقسيم الكبد»، لكنّ الآخرين أصرّوا على أنّ(امبارك) ينبغي أن يأخذه. وقد قبله أخيرًا بعد الاعتراض أنّ الكبد كانت يجب أن تُقسّم أيضًا.(١٤) وفي مناسبة أخرى، عندما أُسِرَ ثيسيجر من قبل الوهابيين في منطقة (السليل) في الأراضي السّعوديّة، فإن جون فيلبي الذي لعب دورًا رئيسيًّا في تحريره، أعطى رفاق ثيسيجر بعض النقود. وحين تركوا السليل، أعطى محمد، دليل القافلة، ثيسيجر حصته من مال فيلبي، وقال له: «هذا خمسه لك، نصيبك، نحن رفاق سفر وينبغي أن نتقاسم كلّ الأشياء على حدّ سواء».(١٥)

يتحدث ثيسيجر بشكل مدهش أكثر عن كرم البدو. يصور «حفاوتهم السخية» كأسطورة. في الصّحراء، رأى الشّيخ الذي بدا فقير جدًّا و«جلده ارتخى متغضنا على تجويف بطنه» من الجوع. وقد كان الانطباع الأوّل لثيسيجر أن الرّجل ربما كان «عجوزا شحّاذا حقيقيا»، لكنّه علم فيما بعد أن العجوز كان أغنى رجل في قبيلته، وقد أفقره كرمه؛ لأن أحدا لم يأت إلى خيمته في أيّ وقت إلا نحر جملاً لإطعامه. وفي مكان آخر، يروي ثيسيجر هذه القصّة الغريبة:

«لمحت ثانية وقد استأنست حين رأيت مجرد صبي يستحث اللحاق بنا. انتظرناه. كان مرتديًا قميصا أبيض وعمامة، ومتمنطقاً خنجرًا. كان طوله أقل بكثير من أربعة أقدام، وربّما يبلغ من العمر أحد عشر عاما. بعد أن تبادلنا معه الأخبار

رسميًا، وقف أمام جمالنا وقال، رافعا ذراعه: «لن تواصلوا المسير». حينها قلت في سري، «اللعنة، هل فعلا سيوقفنا هذا الطفل» انتظر الآخرون في صمت. كرر الولد قوله: «لن تواصلوا المسير»، ثمّ أضاف، مشيرا إلى بعض الكثبان على بعد خمسة أو ستّة أميال، «يجب أن تأتوا إلى خيامي. سأنحر ناقة لغدائكم. سأعطيكم الشحم واللحم». اعترضنا، محتجين بأن علينا طريقا طويلا أن نقطعه قبل الغروب، لكنّ الطفل أصرّ. وأخيرًا، أفسح الطريق لنا قائلا: «إنه كلّ العيب، ولكن ماذا عليّ أن أفعل أكثر من ذلك».(١٦)
مظهراً كرم البدو الذي أدهش ثيسيجر بصورة كبيرة، كانت حفاوتهم بالغة، رغم فقرهم المدقع: «أحضر مضيفونا لنا اللّبن. نفخنا الرّغوة جانبًا وشربنا بكثرة، ألحوا علينا أن نشرب أكثر، قائلين: «لن تجدوا اللبن في الصحراء أمامكم. اشربوا-اشربوا. أنتم ضيوفنا. لقد جلبكم الله إلينا- اشربوا». شربت ثانيةً، رغم علمي أنهم سيبيتون جوعى وعطاشى ذلك اللّيل، لأنّه لم يكن لديهم أي شيء آخر، لا طعام ولا ماء.»(١٧)
و كان الجانب الآخر لكرم البدو، والذي لم يستطع ثيسيجر أن يتحمله أحيانا، الإيثار. فمرة في الربع الخالي، بينما كانوا ينتظرون بلهفة طبق الأرنب البرّيّ الذي أعده ابن كبينه، وقد ظلوا شهرا لم يذوقوا طعم اللحم، نزل بهم فجأة بعض البدو الرحل في الصحراء. وبكل أريحية، كما يشير ثيسيجر، قدم رفاقه طبق الأرنب البرّي والخبز للقادمين الجدد، مؤكدين أنهم كانوا ضيوفهم وأن الله قد جاء بهم في ذلك «اليوم المبارك»!.(١٨) مثل برترام توماس، والذي كثيرًا ما كان يضطر أثناء رحلته إلى أن يحرّك معسكره بسرعة؛ لتجنّب «المتضورين الشرّد في الرمال»، فإن ثيسيجر أيضا «أغضبه» و«أثاره» تطفل الضّيوف الذين تلقاهم رفاقه بالرضا. ومع ذلك فإن ثيسيجر كان منبهرا «بالكرم الباذخ»، على حد تعبير مايكل أشر، للبدو إلى درجة أنه قارنه بسلوك قومه الإنجليز في تعاملهم مع الضيوف، منتقدا بشدة قلة اكتراثهم بالغرباء:
«بالفعل، إن أسوأ وحدة هي أن تكون وحيدا في حشد من الناس. لقد كنت وحيدا في المدرسة، وفي المدن الأوروبيّة، حيث لم أكن أعرف أحدا، لكنني لم أكن وحيد أبدًا بين العرب. لقد جئت إلى بلادهم حيث كنت غريباً، وقد مشيت في السّوق فحيّاني صاحب محلّ، ودعاني للجلوس بجانبه في محله، وطلب لي الشّاي. ثم تقدّم أناس آخرون وانضمّوا إلينا. سألوني من أكون، ومن أين جئت، وأسئلة أخرى غير محدودة لا ينبغي أن نسألها نحن

يعتقد أنّ الحياة البسيطة هي مرتكز النبل وذروة الكرامة. وحسب ما يذكر مايكل أشر، فإن ثيسيجر لخّص، فيما بعد، فلسفته حول الصّحراء بأنه «كلما اخشوشنت الحياة، كلما كان المرء أسمى وأرفع»

غريبا أبدًا. وقد دعاني أحدهم للغداء، وفي الغداء قابلت عربا آخرين، حيث دعاني شخص آخر منهم للعشاء. وقد تساءلت بحزن كيف سيكون شعور العرب الذين نشأوا على هذه التقاليد لو أنهم زاروا إنجلترا، وتمنيت أنهم سيدركون أننا غير ودودين تجاه بعضنا البعض، تماما كما يمكن أن نبدو لهم.»(١٩)
التّسامح وحسن المعشر من القيم الأخرى التي وجدها ثيسيجر في الربع الخالي، حيث يؤكد رأي برترام توماس من أنّ عرب الصّحراء كانوا أكثر تسامحًا من أبناء المدينة. يزعم ثيسيجر أن رفاقه البدو-رغم أن المتنطعين من أهل المدن يستهزئون بجهلهم للإسلام- كانوا منضبطين في صلواتهم ويصومون رمضان بالرّغم من العطش والجوع في الصّحراء، غير أنهم لم يكونوا متعصبين. ومرّة عندما سأله أحدهم، لماذا لا تصبح مسلمًا حيث ستكون فعلا واحدا منا»، ضحكوا ولم يغضبوا منه عندما ردّ مازحا: «أعوذ بالله من الشيطان» مستحضرا الدعاء الذي يقوله المسلمون عادة في رفض أي شيء مشين أو مخيف.(٢٠) أثنى ثيسيجر كثيرا على تسامح رفاقه البدو الذين عاملوه – وهو غير مسلم– بأدب ولطف، بينما كان التعصّب الدينيّ منتشرا في ذلك الوقت عبر الأجزاء الغربيّة والشّماليّة من الجزيرة العربيّة، وأيضًا في داخلية عمان. ففي المناطق الوهابية، شهد ثيسيجر المظاهر القبيحة للتعصّب. في تهامة، رأى بعض الأولاد الذين قُطِعَتْ أيديهم ببساطة لأنهم قد خُتِنُوا على الطريقة التي لم يرض عنها الملك، وفي بلدة السليّل، اعتقل هو ورفاقه من قبل الوهابية الذين نظروا إليه على أنه «كافر» وأن رفاقه «عرضوا أنفسهم في خدمة كافر من أجل الذهب». ويدّعي ثيسيجر أنه حيثما مرّوا في تلك المنطقة كان الرّجال المسنّون يبصقون على الأرض، والأطفال يتبعونهم ويغنّون بازدراء، النصراني... النصراني.(٢١) ويخبرنا أيضا أنه عندما صدم بعض الوهابيين رفاقه بسؤال: لماذا لم يقتلوه في الرّمال ويأخذوا ماله»، غضب أحدهم وقال لثيسيجر مواسيا له:«إنهم كلاب وأبناء كلاب.... يقولون إنك كافر، لكنك أفضل مئات المرّات من مثل هؤلاء المسلمين.»(٢٢) كذلك يذكر ثيسيجر أنه حين خيموا ليلا في (طوي ياسر) في داخلية عمان، ليتجنّبوا انتشار أخبارهم في أراضي الإمامة حتى لا يتم اعتقالهم، انضمّ إليهم رجل عجوز متعصّب. فبعد تقديم التمر والقهوة له، قام وصلّى بشكل مطوّل، ثم جلس معهم صامتا لم ينبس بكلمة، وكان «يعبث بلحيته». ولكن عندما حاول البدو تسلية أنفسهم بشيء من النكت، استشاط الرجل غضبا وانتهرهم قائلا بأنهم

ينبغي عليهم أن لا يرافقوا كافرا. لكنّ أحدهم رد عليه بقسوة كي يطرده: «إنني قد لا أفقه في المسائل الدّينيّة، لكنّي على كلّ حال لا أقضي طوال الوقت أصلّي وأهرش مؤخرتي مثلك».(٢٣)

على خلاف هذا الأسلوب غير الودود من المعاملة من قبل بعض المسلمين المتعصّبين، فإنّ ثيسيجر وجد الملجأ في الصّحراء، حيث رأى الكرم والتسامح في أقصى صورهما. ويعطي هذا المثال:

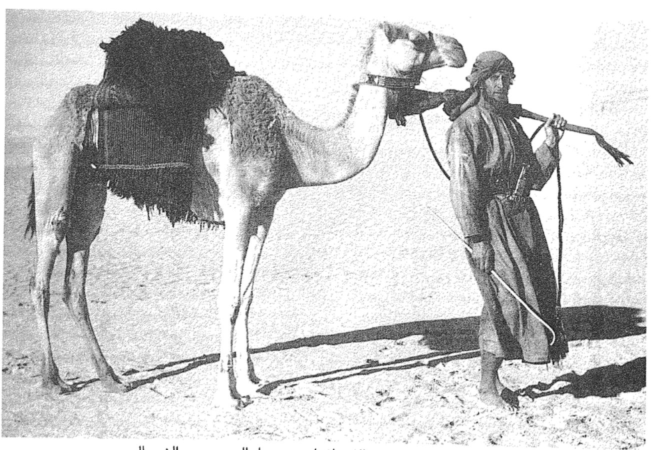
«وصلنا إلى (باي) بعد خمسة أيّام من مغادرتنا (حوشي)....و حين اقتربنا من قمة الكثيب، ظهر عليه فجأة شخص صغير الحجم، كان (ابن عوف) الذي صرخ مهللا بقدومنا ونزل من على التل إلينا. وأقبل العجوز (طماطم) يعرج نحونا، فنزلت متيبسا من فوق ناقتي وحييتهم. طوقني الشّيخ بذراعيه، والدموع تجري على خديه، وقد بدا متأثرا حتى لم يستطع أن يتماسك. وقد أعرب عن سخطه الشديد عندما تركني رجال (بيت كثير) وعادوا من (رملة الغافة)، وقال إنهم قد جلبوا عارا شنيعا على قبيلته حين تخلوا عني.»(٢٤)

«بالفعل، إن أسوأ وحدة هي أن تكون وحيدا في حشد من الناس. لقد كنت وحيدا في المدرسة، وفي المدن الأوروبيّة، حيث لم أكن أعرف أحدا، لكنني لم أكن وحيد أبدا بين العرب

في الربع الخالي، لمِسَ ثيسيجر كلّ قيم الصّحراء: التّحمّل، والنّبل، والوقار، والحفاوة، والتسامح. حتّى في شيخوخته، فإنه ظل يتذكر تلك «السنوات الخمس الأبرز في حياته»:

«لم أنس أبدا الحفاوة البالغة للبدو، وكرمهم بأيّ مال يملكونه حتى لو تركهم مفلسين، كما لم أنس أمانتهم المطلقة، ولا اعتزازهم بأنفسهم وقبائلهم، ولا إخلاصهم لبعضهم البعض أو إخلاصهم لي على الأقل، أنا الغريب الذي أتيتهم من بلد أجنبي ودين مختلف، الإخلاص الذي كاد أن يكلفهم حياتهم أكثر من مرة.»(٢٥)

ثيسيجر وجد ضالته في الربع الخالي، إن جاز التّعبير. يعلن أن في الصّحراء، رغم قحطها، لم يشعر أبدا بالحنين إلى الوطن وإلى المراعي والغابات الخضراء في الرّبيع، لكنّه عندما كان في إنجلترا «تاق، بألم كاد أن يكون جسديا، للعودة إلى الجزيرة العربيّة.»(٢٦) وفي موضع آخر، يفصح عن نوع حاد من النوستالجيا، فبعد المعاناة من عدد من ليال الجوع في



ثيسيجر خلال عبوره الثاني لصحراء الربع الخالي

الصحراء، يقول: «إذا كنت في لندن، سأعطي أي شيء لأكون هنا».(٢٧) يبرّر ثيسيجر هذا الشّوق للربع الخالي بإيمانه أن البدو أخذوا قيمهم من الصّحراء: فطرتهم الدّينيّة العميقة، وتقديرهم لرفقة السفر، والكرم، والوقار، والمرح، والشّجاعة، والتّحمل، وحبّ الشّعر. لكنّه يؤكد بأنه إذا ما أدخلت الحياة الحديثة إلى مجتمعهم، فإنهم عرضة لأن يتخلوا عن كلّ هذه القيم، ويصبحوا «بروليتاريا طفيليّة تجلس القرفصاء حول حقول النفط، في القذارة العفنة لمدن الأكواخ.»(٢٨) وهذا يعني في الحقيقة أنه يتوق للماضي كزمن مثالي للحياة. وهذه هي النوستالجيا على حقيقتها. وحسب ما يرويه مايكل أشر، فإن ثيسيجر يتمنّى ألا يعيش في القرن العشرين، بل يحلم أن يرجع إلى العصر الإدواردي.(٢٩) وفي كتابه الرّمال العربيّة يؤكد أنه «كان يتوق إلى الماضي، ويستاء من الحاضر، ويخاف من المستقبل.»(٣٠) فلسفة ثيسيجر، إن جاز التّعبير، والتي لخصها في هذه العبارات الثّلاث، تتضح في كل كتاباته.(٣١) وإذا أخذنا هذا في الاعتبار، فإننا قد نتفهم الحرب الشعواء التي يشنّها ضدّ الحضارة الغربيّة.

في مقدّمته لـ«الرّمال العربيّة»، يصرّح ثيسيجر أنه عندما عاد إلى عمان وأبوظبي في عام ١٩٧٧ أصيب بـ«امتعاض وخيبة أمل» لما رآه من تغيير وتمدن جلبه اكتشاف النفط في المنطقة. ويقول إن حياة البدو التّقليديّة التي قد جرّبها أثناء «سنواته الخمس المتميّزة» في الربع الخالي قد دُمِّرتْ بإدخال السيّارات والماكينات. والحقيقة أنه قد تنبّأ بمثل هذه التّغييرات و«التّفكك»–على حد قوله– في المنطقة في عام ١٩٤٨ عندما كتب قصة رحلته الثالثة حول الربع الخالي: «أدرك أنهم وأسلوب حياتهم مفارقة تاريخية، وأنهم عرضة للانقراض»، ولذلك تجنّب، كما يدّعي، أي اتّصال مع شركات النفط، والتي قد بدأت في استكشاف بعض أجزاء عمان.(٣٢) ولهذا فإن لعن مظاهر الحضارة الغربيّة ومقتها يشكل ثيمة دائمة في كتابة ثيسيجر: «لقد كرهت الماكينات طوال حياتي. ويمكنني أن أتذكر كيف قد امتعضت في المدرسة من قراءة الأخبار أنّ شخصا ما قد طار فوق الأطلنطيّ أو سافر عبر الصحارى في سيّارة. وقد أدركت حينها أن السّرعة وراحة المواصلات الميكانيكيّة ستسرق من العالم خاصية التنوع.»(٣٣)

على حد تعبير شارلوت إدواردز، فإن ثيسيجر «ببساطة يقلب القيم الغربيّة على رأسها».(٣٤) فهو يهاجم بشراسة الولايات المتّحدة الأمريكيّة، معتقدا أنها تحاول فرض ثقافتها التكنولوجيّة الماديّة الأجنبيّة على الشعوب في كلّ أنحاء العالم، ويرى الأمريكيين، كما يشير مايكل أشر، على أنهم أناس وقحون متكبّرون، تعوزهم الأصول، والتّاريخ، والتقاليد، بل يراهم على أنهم «كارثة كاملة».(٣٥) ويدّعي سايمون كورتولد أن ثيسيجر مرّة صُدِم، أثناء الاستماع للأخبار ولتقرير اللجنة التّابعة للأمم المتّحدة حول حقوق الإنسان في المملكة العربيّة السّعوديّة: «اللعنة، من هم حتى يقرروا للدول الأخرى كيف تتصرف» ينبغي احترام الحقوق المختلفة للشعوب وثقافاتها– لماذا يكون لأمريكا القدرة على فرض قيمها على بقية دول العالم».(٣٦)

من ناحية أخرى، فإن ثيسيجر مدح الحضارة الإسلاميّة، واعتقد أن قيمها النّبيلة كفيلة ببقائها:

لم أنس أبدا الحفاوة البالغة للبدو، وكرمهم بأيّ مال يملكونه حتى لو تركهم مفلسين، كما لم أنس أمانتهم المطلقة، ولا اعتزازهم بأنفسهم وقبائلهم، ولا إخلاصهم لبعضهم البعض أو إخلاصهم لي على الأقل، أنا الغريب الذي أتيتهم من بلد أجنبي ودين مختلف، الإخلاص الذي كاد أن يكلفهم حياتهم أكثر من مرة.

«لقد بدا لي من غير الخياليّ كليًّا، الافتراض أن حضارات اليوم إذا آلت إلى الاختفاء تمامًا كما حدث لحضارتي بابل والمملكة الآشورية، فإن كتب التاريخ المدرسية، لألفي سنة من الآن، قد تكرّس بعض الصفحات للعرب، دون أي ذكر للولايات المتّحدة الأمريكيّة».(٣٧)

فلسفة ثيسيجر، كما أشرت سابقا، مبنية على أساس أنّ الماضي هو زمن الحياة المثاليّة. فهو يعتقد أن نبل العرب جاء من الصّحراء، في الوقت الذي كان فيه هناك فقر، وحياة بدائية شاقة، وقدرة على التحمل. وعندما أصبحت الجزيرة العربيّة غنيّة بإنتاج النفط، نتج عن ذلك «الانحطاط» و«الهلاك». ونرى أحد الرحالة المتأخرين إلى الجزيرة العربيّة، جوناثان رابان، يتبنى فلسفة ثيسيجر ويضعها بوضوح في هذه الكلمات:

«لقد خان العرب حلمًا إنجليزيًّا جوهريا حول ما ينبغي أن يكونوا عليه. تعلّمنا أن نحبهم على أنهم، بشكل بطوليّ، بسطاء وفقراء، أما الآن، مع شركات استثمارهم المتعدّدة الجنسيّات، ورجال أعمالهم المسافرين على طائرات الكونكورد، وبيوتهم الرّيفيّة الإنجليزيّة، وكاميراتهم ومعداتهم الصوتية العالية الجودة، وسياراتهم الباهظة الثمن، فإنهم قذفوا أوهامنا العاطفيّة في وجوهنا.»(٣٨)

هاجم ثيسيجر الحياة الغربيّة الحديثة، مختزلا إياها في الثّقافة الأمريكيّة، كما رأينا سابقا. ويضيف مايكل أشر بأن ثيسيجر أيضا انتقد هذه الحياة في بريطانيا اليوم، فهو يقول: «هناك فساد في إنجلترا، حيث لا تقدير للقيم القديمة للحياة.

اليوم، إذا ذكرت الوطنيّة، على سبيل المثال، ستكون موضع سخرية.» وهو إذا امتدح بلاده فإنه يمتدحها في شكلها القديم، أيام الإمبراطوريّة البريطانيّة، إذ يقول: «لا توجد إمبراطوريّة في تاريخ العالم تضاهيها في إنسانيتها وتفانيها في توفير السعادة لرعاياها.»(٣٩) ولذلك فإن الحنين إلى الماضي يقف خلف فلسفة ثيسيجر في رفضه للحضارة الغربيّة. فهو يتوق إلى الجزيرة العربيّة القديمة وإلى الإمبراطورية البريطانية، ولكنه يلعن أمريكا الحاضرة.

وقد وجه بعض النقاد انتقادا شديدا لفلسفة ثيسيجر هذه. فقد وصفوها بـ«الرومانسية المفرطة». يقول هيلجا غراهام أن ثيسيجر لم يدرك أن قدرة التحمّل بالنسبة للبدو لم تكن «رياضة مازوشية» يستعذبونها، وإنما كانت فقط البديل الوحيد في أيديهم.(٤٠) ويتساءل بيتر برنت أيضًا حول رومانسيّة ثيسيجر: «هل الفقر، والمشقّة، والخطر، والاحتمال الحتمي للموت هي الثمن الذي ينبغي أن يدفعه الناس لقوانين الشرف، والحريّة، والشّجاعة الغريبة التي يسعون إليها» هل هذا هو الثمن الذي يود أي منا أن يدفعه»(٤١) ويعتبر مايكل أشر، كاتب سيرة ثيسيجر، من أشد المنتقدين لمثل هذه الأيديولوجيّة، والتي يصفها بـ«الرومانسيّة الأنانيّة». يعتقد أشر أن التّغيرات في حياة البدو لم تجد هوى في نفس ثيسيجر؛ «لأنه كان ينظر إلى البدو من منظور جماليّ محض – لا كواحد تورط في حياتهم إلى الأبد.»(٤٢) والحقيقة، أن أي شخص يعرف كيف كانت الجزيرة العربية قبل اكتشاف النفط لن يتقبل النوستالجيا التي ينادي بها ثيسيجر. فالنفط كان لكثير من الناس في المنطقة مخرجا من الجوع، والفقر، والمرض، والجهل، والموت. وفوق

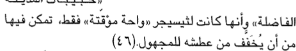
«لقد كرهت الماكينات طوال حياتي. ويمكنني أن أتذكّر كيف قد امتعضت في المدرسة من قراءة الأخبار أنّ شخصا ما قد طار فوق الأطلنطيّ أو سافر عبر الصحارى في سيّارة. وقد أدركت حينها أن السّرعة وراحة المواصلات الميكانيكيّة ستسرق من العالم خاصية التنوع»

هذا، فإن التّحدّي الحقيقيّ لرومانسيّة ثيسيجر هو التساؤل عما إذا كان هناك تصادم بين الثّروة والنّبل، أو تلازم بين الفقر والشرف. والأهم من ذلك، فإن ثيسيجر وبقية الرحالة الرومانسيين إلى الجزيرة العربيّة، بخلاف شعوب المنطقة، جاءوا بشكل مؤقت، وكان لديهم اختيار المغادرة في أي وقت. إضافة إلى ذلك، فإنهم اختاروا، عمدًا، السّفر في المنطقة في فصل الشّتاء، متجنبين الحرارة الشديدة والظروف القاسية التي كان يعاني منها سكان المنطقة في فصل الصّيف. لقد قدموا إلى المنطقة «لاكتشاف المجهول»، ولم تكن لديهم النية للبقاء أو أن يكونوا بدوا في الصحراء. ثيسيجر، نفسه، يصرّح بأنه لا يمكن أن يكون بدويًا: «لم أخدع نفسي بإمكانية أن أكون واحدا منهم».(٤٣) كما أنه أيضًا، فيما بعد، أخبر صديقه الحميم وكاتب سيرته الرّسميّ أليكساندر ميتلاند بأنه «كان سعيدًا في أن يعيش في عالمين، رفاهية إنجلترا وقسوة الجزيرة العربيّة: أحبّ إبقاء العالمين مختلفين تمامًا».(٤٤) ولهذا فإن الربع الخالي كان بالنسبة لثيسيجر والرحالة الرّومانسيّين الآخرين «مثالية قاسية»، إذا أردنا أن نستعير كلمات جوناثان رابان.(٤٥) وترى سيراين هاوت أن الصحراء العربية، رغم قسوتها، احتوت على شيء من «حسنات المدينة الفاضلة» وأنها كانت لثيسيجر «واحة مؤقّتة» فقط، تمكن فيها من أن يُخَفّف من عطشه للمجهول.(٤٦)



سالم بن غبيشة ▲

سالم بن كبينة ◄



لم يأت ثيسيجر إلى الربع الخالي، خالي الوفاض. بالطّبع، فإن قراءته لبطله النموذجي، توماس إدوارد لورانس، والمعروف بلورانس العرب، وبقية الرحالة البريطانيين في جزيرة العرب، أمثال: ريتشارد بيرتون، وتشارلز داوهتي، وبرترام توماس لعبت دورًا أساسيًا في تشكيل خياله حول الصّحراء. وفي إيتون،

قرأ ثيسيجر كتاب يوثين لأليكساندر كينجليك، وروايات أخرى حول «الشَّرقيين» مثل روايتي كيم لرديارد كيبلينج، واللورد جيم لجوزيف كونراد. ويصرِّح ثيسيجر بأن هذه القصص منحته «كلَّ سحر الشَّرق».(٤٧) والجدير بالذكر، هنا، هو أن كينجليك، رغم رؤيته للصَّحراء واصطحابه «البدو الحقيقيِّين»، فإن انطباعه عنهم يختلف عن رؤية ثيسيجر. فقد بدت الصَّحراء لكينجليك على أنها «جوف مروِّع، دون أية فرصة للعزلة؛ لأنَّ عرب الصَّحراء كانوا خلقا، رِفقتهم حماسية، ويصرخون في بعضهم البعض».(٤٨) وبخلاف ثيسيجر الذي كان يتألم أثناء بعده عن الربع الخالي، ويحن إلى العودة إليه حنين الإبل، فإن كينجليك «دائمًا كان يشمئز من العودة إلى الصحراء».(٤٩) ومع ذلك، فلربما وجد ثيسيجر في وصف كينجليك للصحراء ما شحذ مخيلته حول قفار الربع الخالي وقسوتها. كما في هذه القطعة مثلا:

«أصبحت الحرارة شرسةً، لم يكن هناك وادٍ، ولا غورٌ، ولا هضبةٌ، ولا رابيةٌ، ولا حتى ظلٌّ لأيِّ شيءٍ مما يمكنني من استرشاد الطريق. كلما تقدمتُ ساعة بعد ساعة، لم أرَ أيَّ تغيير – وظلتُ المركزَ الحقيقي لأفقٍ مستدير، كلَّ ساعة تقدّمتُ، والوضع نفسه لم يتغير، نفسه، نفسه – الدائرة نفسها لسماءٍ ملتهبة – الدَّائرة نفسها لرمل، ظلَّ يتوهَّج ضوءا ونارا».(٥٠)

أما رواية كيم، التي نُشِرَت أوّلاً في عام ١٩٠١، فإن النقاد يعتبرونها من أفضل روايات كيبلينج. إدوارد سعيد، في مقدمته لطبعة البينجوين، ١٩٨٧، يعتبر كيم «تحفةً إمبرياليَّة».(٥١) وقد قرأ ثيسيجر، حسبما يروي مايكل أشر، رواية كيم أربعين مرة، وهو بكل سعادة يود لو يقرأها أربعين مرة أخرى.(٥٢) وما هو جدير بالملاحظة هنا، أن هناك تشابها بين شخصية ثيسيجر وشخصية كيم، بطل الرواية. كان كيم ولدًا يتيما لأب أيرلندي. وقد ولد في الشَّرق (في الهند) حين كان أبوه يعمل في خدمة الإمبراطوريَّة البريطانية. وبالرَّغم من أنه لبس وفكر كواحد من الهنود، وأن جلده «احترق بلون السواد» كأيِّ من أبناء البلد الأصليِّين، وأنه كان سعيدا بين الشَّعب البائس في لاهور، كان يعتقد بأنه مختلف عنهم: «أنا لست صاحبًا. أنا فقط أحد المريدين، ورأسي ثقيل على أكتافي».(٥٣) كذلك، فإن نزعته وميله إلى صحبة الرِّجال، دون النساء، يمثل وجها آخر في تقارب شخصيته مع شخصية ثيسيجر. فمن إحدى الرَّوابط بين كيم والقسِّ البوذيِّ (لاما)، على سبيل المثال، هي عدم رغبتهما في النِّساء؛ فهما يعتبران المرأة عقبة أمام طموحاتهما العليا: «كيف يمكن للمرء أن يتّبع الطَّريقة أو اللّعبة العظيمة، عندما يُضَايَق بشكل دائم من قبل النِّساء»(٥٤) ولحدّ ما، فإن ثيسيجر لديه نفس خصائص شخصية كيم. فقد ولد ونشأ في الشرق أيضا، في أديس أبابا، كما أنه كان سعيدا بين البدو، يلبس مما يلبسون ويأكل مما يأكلون، دون أن يخالجه شعور بإمكانية أن يكون واحدا منهم في الحقيقة.

ورواية اللّورد جيم، التي نُشِرَت أصلاً في إدنبرة بمجلَّة بلاكوود عام ١٩٠٠، أعيد نشرها عام ١٩٠١ في نيويورك مذيلة بعنوان «قصة رومانسيَّة». والحقيقة أن رؤية ثيسيجر الرّومانسيَّة للجزيرة العربيَّة، وأفريقيا لها أصولها في أعمال كونراد، خاصَّة اللّورد جيم، والتي يقول عنها تريسي سيلي بأن رومانسيَّتها واضحة من حيث «استكشاف الطموح البشريِّ، ليس ببساطة إلى حد المثل الأعلى، لكنّه، يقينا، إلى حد المستحيل».(٥٥)

«لقد بدا لي من غير الخياليّ كليًا، الافتراض أن حضارات اليوم إذا آلت إلى الاختفاء تماما كما حدث لحضارتي بابل والمملكة الآشورية، فإن كتب التاريخ المدرسية، لألفي سنة من الآن، قد تكرّس بعض الصفحات للعرب، دون أي ذكر للولايات المتحدة الأمريكيّة»

في أوكسفورد درس ثيسيجر التّاريخ، وكان لديه، كما يقول، «تصور رومانسي، وليس موضوعيا، للتاريخ»، كما أنه كان يعتبر الإسكندر الأكبر أحد أبطاله الأهمّ.(٥٦) وقرأ في أكسفورد، أيضًا، بلاد العرب السَّعيدة لبرترام توماس والذي أعطاه «بعض الإعجاب» بحياة البدو، كما قرأ كتاب لورانس ثورة في الصَّحراء، والذي، كما يؤكد، «أيقظ» اهتمامه بالعرب.(٥٧) ورغم أن معظم الرحالة البريطانيين من أمثال داوهتي، وبيرتن وتوماس، بصفة عامّة، كانوا الآباء الرّوحيّين لثيسجر، فإن لورانس كان له نصيب الأسد في الاستحواذ عليه. كان معجبا به بشدة، وقد تأسف كثيرا أنه لم يقابله، حيث يقول: «كنت سأبذل المستحيل للقائه [...] والحقيقة أنه لم يكن هناك شخص وددت لو التقيت به أكثر منه».(٥٨)

و من يقرأ كتابات لورانس يمكنه اكتشاف بعض جوانب تأثيرها على ثيسيجر، خاصة فيما يتعلق بنظرته المثالية للبدو. فقد تحدث لورانس،قبل ثيسيجر، عن الشَّخصيَّة الفريدة لسكّان الصَّحراء وتميزهم عن غيرهم في القدرة على تحمل شظف العيش، إذ يؤكِّد بأن «طرق البدو في الحياة كانت صعبةً حتّى لأولئك الذين تربوا معهم، وهي للغريب أفضع: إنها موت في حياة». كذلك فقد سبق لورانس ثيسيجر بالتغني بشجاعة البدو، وحريتهم، وصبرهم، وتفوّقهم على أبناء المدن. وهذه الاقتباسات من كتاباته تؤكد هذه الفكرة: «إن البدوي تخلص من جميع العلائق الماديَّة، ووسائل الراحة، وكلّ الحاجات الفائضة، والتّعقيدات الأخرى؛ لتحقيق الحريَّة الشَّخصيّة التي

تلازم معها الجوع والموت.».... «لم يجد عربيّ الصّحراء متعة كمتعة كبح النفس طوعا. لقد وجد الغنى في الزّهد، ونكران الذات، وضبط النفس».... «إن إيمان الصّحراء مستحيل في المدن». وحتّى فكرة المناحة ورثاء الحياة البدويّة، الفكرة التي تتردد كثيرا في كتابات ثيسيجر، نجد لها أصولا عند لورانس، الذي يقول: «إنهم لم يعودوا الآن بدوا، وبدأوا في المعاناة، مثل القروييّن، من الدمار».(٥٩) وقد قرأ ثيسيجر أيضًا بلاد العرب السّعيدة لتوماس، لكنه، حسبما يروي مايكل أشر، وجده «مملا»، بل يرى أنه «يكاد يكون سيئا لأن البدو لم يظهروا فيه كشخوص بارزة.»(٦٠) كما أن ثيسيجر، في نعيه لتوماس، اعتبر رحلة هذا الأخير في الربع الخالي سهلة ويسيرة لأنه اختار «أسهل الطرق، حيث تلال الرمل صغيرة، وآبار المياه وفيرة». ولذلك فإنه فضل على عمل توماس كتاب الربع الخالي لجون فيلبي، إذ يعتقد أن طريق فيلبي في الربع الخالي كان «أكثر صعوبة»، وأن رحلته «سوف تبقى دائمًا ملحمة السفر في الصّحراء».(٦١) وبنفس الرؤية، اعتبر ثيسيجر استكشافات كل من جيمس ويلستيد وصموئيل مايلز، الذين اخترقا داخلية عمان في ١٨٣٥ و١٨٨٥، على التّوالي، على أنها إنجازات سهلة لأنهما «قاما بالسفر تحت حماية سلطان مسقط»(٦٢) ومن الواضح جدا، أن فلسفة ثيسيجر الآنف ذكرها بأنه «كلما اخشوشنت الحياة، كلما كان المرء أسمى وأرفع»، تقف وراء معظم آرائه سواء حول الرحالة أنفسهم أو من يرتحلون إليهم. هذا، وقد دافع ثيسيجر عن مواقفه نحو البدو والصّحراء، منكرا أن الرّومانسيّة كانت وراء حبّ الرحالة البريطانيّين للجزيرة العربيّة:

«الرحالة البريطانيّون في الجزيرة العربيّة متّهمون كثيرًا بالمواقف الرّومانسيّة عن العرب. قد يكون هذا صحيحا بالنسبة للبعض، لكنّه قلما ينطبق على أولئك الذين تقاسموا الحياة والحرمان، لفترة طويلة، مع رفاقهم البدو. بيرتون، وداوهتي، وفيلبي لم يكونوا أبدا رومانسيين في مؤلفاتهم عنهم. وربما كان لورانس رومانسيا في شبابه حينما كان في كارتشميش، لكنّه بالتّأكيد لم يكن كذلك في الوقت الذي وصل فيه إلى دمشق».(٦٣)

قد يكون المفتاح في تفسير نوستالجيا ثيسيجر إلى الأماكن البعيدة والحياة البدويّة، يكمن أيضا في هويته الشّخصيّة. فالرجل منذ مولده في الحبشة إلى أواخر عمره لم يعش في موطنه، بريطانيا، إلا لماما، وهذا ربما كان له دور كبير في تشكيل رؤيته في الحياة. حتّى عندما ذهب إلى إنجلترا للدراسة، كان غير قادر على أن يتكيف مع سلوك أترابه من الأطفال الإنجليز؛ لأنه، كما يزعم، كان يروي لهم قصصه عما رآه في الحبشة، فتلقوها «بالتكذيب والسّخرية»، وبالتّالي فقد قرر «أن ينكفئ إلى نفسه».(٦٤) وبالمقابل، أيضا، فإنه في أيّامه المبكّرة لم تكن لديه أبدا صداقات حميمة مع خدم عائلته من الأحباش، بل كان لديه شعور «بالتّفوّق عليهم»، كما يصرح بذلك.(٦٥) لكنّه، يؤكّد فيما بعد، أثناء أسفاره المتعددة، أنه وجد الانجذاب للأجناس والألوان المختلفة أكثر من الانجذاب إلى مواطنيه:

«بغرابة، وجدت هذه الصّداقة يسيرة جدا بين الأعراق المختلفة عني. وهذه السّمة، ربّما يمكن إرجاعها إلى الرّفض المؤلم، الذي عانيت منه من قبل أترابي في المدرسة الإعداديّة، عندما كنت طفلا صغيرًا وصل متأخرا من الحبشة إلى عالم إنجليزيّ أجنبي».(٦٦)

كما أن ثيسيجر، في نعيه لتوماس، اعتبر رحلة هذا الأخير في الربع الخالي سهلة ويسيرة لأنه اختار «أسهل الطرق، حيث تلال الرمل صغيرة، وآبار المياه وفيرة». ولذلك فإنه فضل على عمل توماس كتاب الربع الخالي لجون فيلبي، إذ يعتقد أن طريق فيلبي في الربع الخالي كان «أكثر صعوبة»

مع ذلك، فإن شخصيّة ثيسيجر من الصعب اكتناهها، وتبدو غامضة جدا. إنّ من الصعب أن تقول بأنه وجد نفسه في جنس ما أو ثقافة معيّنة. فالتناقضات الموجودة في كتبه تقودنا إلى مثل هذه الحيرة والغموض في شخصيته. فبينما هو يحتفي بإنجليزيته ويشعر بالفخر عندما كان وسط مواطنيه من الجنود البريطانيين العاملين في (ر.إي.ف (R.A.F)) في عمان: «كنت فخورًا لأن أكون من جنسهم... وهم بأي اعتبار، لم يكن لهم نظير في العالم»، يؤكّد أنه« لم يكن من الممكن أن يجد الرّضا بينهم أبدًا.» وهو إلى حدّ ما، حاول إيجاد هذا الرضا بين البدو، رغم قناعته بأنه « يجب ألا يكون واحدا منهم أبدًا».(٦٧) كذلك فإنه عندما جاء إلى الربع الخالي قرّر لبس الثّوب العربيّ لكي يتجنّب بعض القبائل العدوانية وبعض مشاق السفر في الصحراء. على أنه في الوقت نفسه، يستعذب، بدرجة مازوشية، الظّروف الصّعبة التي واجهها في عبوره للرمال، ويؤكّد أن «إعجابه بهذه الرّحلة لا يكمن في رؤية البلد ذاته، لكن في رؤيته تحت مثل هذه الظروف»!(٦٨) كذلك، تجده يدافع عن الإمبراطوريّة البريطانيّة، مدعيا استحالة أن يستطيع أحد إعطاء مثال واحد على «وحشيّتها أو ظلمها»، لكنه، نفسه، ينتقد الإمبراطوريّة بقوله: «لا يمكنني أن أنسى كيف قمنا بالقتل، بسهولة، أثناء الحرب».(٦٩) حتّى صورته للبدو، الذين عظّمهم لكرمهم، وشجاعتهم، ونبلهم، غير متجانسة. انظر، مثلا، هذه الفقرة التي تظهر المفارقات الكبرى لشخصيّات البدو:

«إنهم من الصعب أن تقيمهم؛ لأنهم كتلة من التّناقضات. تجدهم طمّاعين وجشعين، يتكلمون باستمرار عن المال، ويتجادلون، طويلا، بغضب حول دولار: ثمّ ينحرون جملا قيمته مائة وخمسون دولاراً لإطعام غريب. كما أنهم يتقاسمون دائمًا طعامهم وماءهم، مهما قلّ، مع كلّ القادمين إليهم، وبإسراف مفرط. وكما أن السّرقة التّافهة لا يكادون يعرفونها، ويمكنك أن تترك نقودك منيعة عندهم، تجدهم يتسوّلون بدون خجل، ويحاولون التّملّق بشكل طفوليّ تعوزه اللباقة، ليحققوا مآربهم في النهاية. هم مخلصون لبعضهم البعض، والجريمة الأكثر قبحا عندهم تكون في هجر رفيق على الطّريق، ومع ذلك فإنهم لا يراعون الحياة البشريّة، وبإمكانهم أن يقطعوا حلق صبي من الرعاة أعزل، دون اكتراث. وتجدهم سعداء ومستمتعين، ونفوسهم رضيّة بوجهٍ عامّ، إلا أنهم سريعو الغضب، إذا أثيروا، ويهبّون لدفع الضيم عنهم».(٧٠)

و شخصية ثيسيجر المعقدة تجعله دون شك مختلفا عن نظيريه، في اختراق الربع الخالي، برترام توماس وجون فيلبي. رحل كل من توماس وثيسيجر إلى جنوبيّ عمان والربع الخالي في النصف الأوّل من القرن العشرين. وعلى الرّغم من أنهما ارتحلا في نفس المكان وبين نفس البشر، فإن كتاباتهما تكشف عن دوافع، وموضوعات، ومواقف مختلفة لكل منهما. جاء توماس إلى المنطقة مدفوعا برغبة الشهرة وأن يكون الأوروبيّ الأوّل في عبوره للصحراء «العذراء» للربع الخالي. إضافة إلى اهتمامه في خدمة الإمبراطورية بجمع معلومات عن «الشعوب المجهولة» لجنوبيّة عمان. أنجز توماس ما قد حلم به لورانس من قبل، أنّ استكشاف الصّحراء العربيّة «سينهي المعرفة البريطانيّة للأرض.» وبالرّغم من أنّ ثيسيجر، لحدّ ما، ساهم في هذا المشروع، فإن حبّه الشّخصيّ للبدو والحياة البدويّة أكثر جلاء في قصة رحلته. فالمقاسات الأنثربولوجيّة لأهل ظفار التي عني بها توماس لم تكن لتلائم فلسفة الاستكشاف الرّومانسيّة الخاصّة بثيسيجر. وموضوعات الصبر، والشّجاعة والنّبل هي الأفكار السّائدة في كتاب الرّمال العربيّة، بينما بلاد العرب السّعيدة يطغى عليه اهتمام بالحياة الحيوانيّة، والنّباتيّة، وعلم الأجناس. وعليه، فإن أسلوب كلّ من العملين مختلف بوضوح عن الآخر. الرّمال العربيّة صيغ في لغة أدبيّة تصف حياة الصّحراء كملحمة، بينما كتب بلاد العرب السّعيدة بأسلوب يمزج بين العلم والأدب. وهذا ما يفرقه عن اللغة المنسابة في عمل ثيسيجر. وللنظر، مثلا، إلى هذه القطعة التي يرسم فيها ثيسيجر بورتريه ل(عروق الشيبة)، أعلى كثيب رملي في الربع الخالي، عندما استوى هو ورفاقه على قمّته:

«نظرت من حولي، أبحث بالغريزة عن مهرب ما. لم يكن هناك حدّ لمد بصري. في مكان ما في هذا المدى المطلق، اندمجت الرّمال في السّماء، وفي ذلك الفضاء اللامتناهي، لم أستطع أن أرى أي كائن حيّ، ولا حتى نباتا ذابلا يمكن أن يعطيني بعض الأمل. وجال في خاطري: « لا ملجأ هناك يمكن أن نأوي إليه، ولا يمكننا الرجوع، وليس بمقدور جمالنا أن تصعد مرة أخرى أيا من هذه الكثبان الفظيعة. لقد انتهينا، فعلا». غمرني الصّمت، وكتم على أصوات رفاقي وحركة جمالهم.(٧١)

تجعل هذه اللّغة الدّراميّة القارئ يشعر كما لو كان يقرأ رواية لا قصة رحلة فحسب، الأمر الذي يفسر سرعة انتشار كتاب الرمال العربية، وترجمته إلى عدد من لغات العالم، منها العربيّة، والفرنسيّة، والألمانيّة، والسّويديّة. وربّما يعود الاختلاف الأسلوبيّ بين عمل توماس وعمل ثيسيجر إلى ظروف كتابة كل منهما. بلاد العرب السّعيدة، فيما يبدو، كُتِبَ على عجل؛ إذ أن توماس ألف كتابه فورًا بعد أن أنهى رحلته في الربع الخالي في عام ١٩٣١؛ لأنّ الطّبعة الأولى للكتاب ظهرت عام ١٩٣٢. لكنّ ثيسيجر انتظر عشر سنوات، حتى فكر في إنجاز عمله الرائع عام ١٩٥٩.

كما أثّرت دوافع كلّ من المغامرين ليس على موضوعاتهما وأسلوب كتاباتهما فحسب، لكنّها صبغت أيضًا مواقفهما واتجاهاتهما نحو المنطقة. جاء توماس إلى الربع الخالي كوزير، مصحوبا بخادم يخدمه، وقد عامله رفاقه بهذه الصورة. وعندما سأل ثيسيجر البدو عن برترام توماس، أجابوه – رغم تذكرهم له «كرفيق جيّد» – بأنه كان «يفضل النوم بمنأى عنهم».(٧٢) في حين أن ثيسيجر اختلط مع رفاقه في الرّمال، ويصرّح بأنه كان «متلهّفًا» لأن يتصرّف كما كانوا يفعلون حتّى «يقبلوه كواحد منهم».(٧٣) وإذا كان الشعور «بالتفوّق»، يمكن أن يظهر في كتابات توماس، فإنّه من الصعب أن تنسحب هذه الفكرة على ثيسيجر، الذي عبّر عن «دونيّته» حين قارن نفسه برفاقه البدو فيما يتعلق بتحمّلهم وكرمهم. حتّى أنه عندما أنجز عبوره للربع الخالي، أخبر جمهور (الجمعيّة الجغرافيّة الملكيّة)، الذين كانوا يستمعون لكلمته أثناء مراسم منحه (ميدالية المؤسّس)، بأنه يدين بكلّ شيء للبدو: «لقد منحتموني ميدالية ذهبيّة لهذه الرّحلات، لكنهم هم الذين علّموني ما لا أعلم عن الترحال في الصّحراء، وبدونهم ما كان لي أن أخطو عشرة أميال».(٧٤) وأخيرًا، فإن قارئ الكتابين سيكتشف في النّهاية بأن برترام توماس جاء لاستكشاف المنطقة، بينما جاء ويلفريد ثيسيجر، ببساطة، لاستكشاف نفسه.

الهوامش

١- Peter G. Bietenholz, ((Desert and Bedouin in the European Mind: (changing Conceptions from the Middle Ages to the Present Time) .University of Khartoum 1963. pp. 2-5.

٢- Sir Jean de. Joinville Chronicle of the Crusade of St Lewis (London: Everymans Library no. date) p. 197.

٣- The Travels of Sir John Mandeville trans. by C.W.R.D. Moseley ((London: Penguin, 1983, p. 47.

٤- Kathryn Tidrick Heart Beguiling Araby: The English Romance (with Arabia (London: I. B. Tauris 1989 p. 16.

٥- William Heude A Voyage up the Persian Gulf and a Journey Overland from India to England in 1817 (London: Strahan and (Spottiswoode, 1819 pp. 22-23.

٦- Jean Louis Burckhardt Notes on the Bedouins and Wahabys (vols (London: Henry Colburn and Richard Bentley 1831l p. 273.

٧- Tim Fulford Romanticism and Colonialism: Races Places Peoples in Romanticism and Colonialism ed. by Tim Fulford (and Peter J. Kitson (Cambridge: Cambridge University Press 1998) .pp.35-47, p. 44

٨- William Wordsworth The Complete Poetical Works of William Wordsworth ed. Andrew J. George Cambridge edition (Boston: (Houghton Mifflin 1932) pp.71-80.

٩- للمزيد حول هذه النظرية، انظر، مثلا:
Stephen Slemon ((The Scramble for Post-colonialism ((in The Post-colonial Studies Reader ed. by Bill Ashcroft Gareth Griffiths and Helen Tiffin (London: Routledge 1995) pp. 45-52.

١٠- Thesiger Arabian Sands p. 49

١١- Ibid p. 93.

١٢- Michael Asher Thesiger: A Biography (London: Viking 1994) p. 253.

١٣- Thesiger Arabian Sands p. 74.

١٤- Ibid p. 134.

١٥- Ibid p. 219

١٦- Ibid p. 267.

١٧- Ibid p. 122.

١٨- Ibid p. 148.

١٩- Ibid p. 108.

٢٠- Ibid p. 127.

٢١- Ibid pp.208-212.

٢٢- Ibid p. 217.

٢٣- Ibid p. 273.

٢٤- Ibid p. 157.

٢٥- Thesiger The Life of My Choice (London: Collins 1987). P. 399.

٢٦- Thesiger Arabian Sands p. 179.

٢٧- Ibid p. 141.

٢٨- Ibid p. 87.

٢٩- Asher Thesiger p. 22.

٣٠- Thesiger Arabian Sands p. 34.

٣١- انظر مثلا:
The Marsh Arabs (England: Penguin 1978) pp.59-60 My Kenya Days (London: Flamingo 1995) p. 153 and Desert Marsh and Mountain: The World of Nomad (London: Collins 1979) p. 8.

٣٢- Wilfred Thesiger Across the Empty Quarter The Geographical Journal 111 (1948) 1-21 (p. 18) and Arabian Sands p. 238.

٣٣- Thesiger Arabian Sands p. 242.

٣٤- Charlotte Edwardes The Lost World of Thesiger The Ecologist 30 no. 3 (2000) 30-34 (p. 32).

٣٥- Asher Thesiger: A Biography p. 25 and p. 512.

٣٦- Simon Courtaulds interview with Thesiger The Last Great Explore Sunday Telegraph (30 May 1993) p.7.

٣٧- Thesiger Arabian Sands p. 89.

٣٨- Jonathan Raban Arabia Through the Looking Glass (London: Fontana 1980) p. 16.

٣٩- Thesiger My Kenya Days (London: Flamingo 1995) p. 9.

٤٠- Helga Graham Arabian Time Machine: Self-Portrait of an Oil State (London: Heinemann 1978) pp. 5-6.

٤١- Peter Brent Far Arabia: Explorers of the Myth (London: Weidenfeild and Nicolson 1977) p.228.

٤٢- Asher Thesiger pp. 376-387.

٤٣- Thesiger Arabian Sands p. 124.

٤٤- Alexander Maitland ((Wilfred Thesiger: Traveller from an Antique Land)) Blackwoods Magazine 328 (October 1980) 244-263 (p.256).

٤٥- Raban Arabia Through The Looking Glass p. 15.

٤٦- Syrine C. Hout Grains of Utopia: The Desert as Literary Oasis in Paul Bowles s The Sheltering Sky and Wilfred Thesiger s Arabian Sands Utopian Studies 11 no. 2 (2000) 112-136 (p. 131).

٤٧- Thesiger The Life of My Choice p. 81.

٤٨- Alexander William Kinglake Eothen (Oxford University Press 1982) p. 168.

٤٩- Ibid. p. 175.

٥٠- Ibid. pp. 184-185.

٥١- Rudyard Kipling Kim (London: Penguin 1987) p. 45.

٥٢- Asher Thesiger p. 375.

٥٣- Kipling Kim p. 319.

٥٤- Ibid. p. 306.

٥٥- Tracy Seeley ((Conrad s Modernist Romance: Lord Jim)) ELH Vol. 59 no. 2 (Summer 1992) 495-511 (p. 497).

٥٦- Thesiger Arabian Sands p. 80.

٥٧- Ibid. p. 38.

٥٨- Thesiger The Life of My Choice p. 97.

٥٩- T. E. Lawrence Seven Pillars of Wisdom (London: Penguin١٩٨٦ pp. 29 38 40 and 35.

٦٠- Asher Thesiger p. 246.

٦١- Wilfred Thesiger ((Obituary: Bertram Sidney Thomas)) The Geographical Journal 117 (1951) 117-119 (p.118) .

٦٢- Wilfred Thesiger ((Desert Borderlands of Oman The Geographical Journal 116 (1950) pp. 137-171 (p. 137).

٦٣- Wilfred Thesiger Desert Marsh and Mountain: The World of Nomad (London: Collins 1979) p. 299.

٦٤- Thesiger The Life of My Choice pp. 66-67.

٦٥- Ibid p. 167.

٦٦- Ibid p. 432.

٦٧- Thesiger Arabian Sands p. 163.

٦٨- Ibid p. 269.

٦٩- See Naim Attallah s interview with Thesiger Speaking for the Oldie (London: Quartet Books 1994) p.249 and Arabian Sands pp. 97-98.

٧٠- Wilfred Thesiger ((Empty Quarter of Arabia)) The Listener 38 (1947) 971-972 (p. 972).

٧١- Thesiger Arabian Sands p. 133.

٧٢- Ibid p. 50.

٧٣- Ibid p. 58

٧٤- The Geographical Journal 111 (1948) p. 300.

William Heude A Voyage up the Persian Gulf and a Journey Overland from India to England in 1817 (London: Strahan and Spottiswoode 1819) pp. 22-23.

ويلفريد ثيسيجر
رحلة جديدة في جنوب شبه الجزيرة العربية

ترجمة: عبدالله الحراصي*

قمت في الفترة بين اكتوبر ١٩٤٥ ونهاية فبراير ١٩٤٦ برحلة عبرت فيها الربع الخالي من صلالة حتى مقشن. ثم يممت شطر الشمال الشرقي فعبرت رمال سحمة، ومن صلالة الى تريم في وادي حضرموت. ورحلاتي هذه كانت لمصلحة «بعثة الشرق الأوسط لمكافحة الجراد»، وكان غرضها تقصي تكاثر الجراد والامطار الموسمية ودراسة النبات.

مان ان وصلت الى صلالة يوم ١٣ اكتوبر حتى بعث الوالي برسله الى البدو الذين يعيشون وراء الجبال يأمرهم بجلب النوق والمرشدين، أما أنا فقد آثرت ان أتجول في جبل القرا وهو جبل مثير للدهشة ولا يعلم عنه الا أقل القليل، ومنه تصدر الاودية التي تسيل هبوطاً نحو مقشن. ويبعد هذا الجبل ستة كيلومترات من صلالة قبالة سهل جربيب الواسع الأجرد. ويعلو هذا الجبل الى ارتفاع يتراوح بين ٢٠٠٠ الى ٣٠٠٠ قدم، ويجانبه من جهة الغرب جبل آخر هو جبل القمر ومن الشرق جبل سمحان، وهما جبلان يصل ارتفاعهما الى ما يربو على ٧٠٠٠ قدم، وتقترب الجبال من البحر عند ريسوت ومرباط، وتجعل هذه الجبال المطر يتركز على المنحدرات الجنوبية. وطوال فترة هبوب الرياح الموسمية يتغطى جبل القرا بدثار من الضباب والمطر، ولهذا فإن نباتاته مدارية، وهو أمر يندر وجوده في



ثيسيجر بالزي العماني

* أكاديمي بجامعة السلطان قابوس

شبه الجزيرة العربية. ويتجلى هذا على الأخص حينما يقارن المرء هذا الجبل بجبلي القمر وسمحان العاقرين من هذه النباتات. وتشق الوجه الجنوبي لجبل القرا شعاب عميقة متتابعة شديدة الانحدار تغطيها غابات من الاشجار النفضية فيما تتكون قمة سلاسل الجبال من تلال عشبية تمتد نزولا في أنوف الجبال بين الاودية. فيما تنتشر فوق التلال أشجار ضخمة تنبت فرادى او في جماعات، فيما توجد بطول ذرى الجبال غياض صغيرة من الزيتون البري وشجيرات «النشجة». وتغطي هذه التلال في اكتوبر بالبقدونس البري الذي ينمو وسط العشب الاخضر المتموج، غير ان هذه النباتات سرعان ما تذبل بسبب رقة طبقة التربة التي تغطي الصخور الكلسية. أما الماء فما أندره، وإن وجد ينبوع فإنك لا تجده الا في قيعان الاودية، ولهذا يشق على من تكون سكناه في التلال العالية الوصول اليه والاستسقاء منه، وتجري جداول المياه من ينبوعين من هذه الينابيع عبر السهل هابطة الى البحر. ولا تهب الرياح الموسمية الا على الوجه الجنوبي من الجبال، وبين الجانبين بون عظيم، فيظهر للعيان وجود خط بارز يفصل بين التلال والصحراء بما يتبع طول الجدول. وإلى الجنوب تمتد التلال المتناقصة الارتفاع والشعاب الملأى بالأدغال والغابات هابطةً نحو سهل ظفار وسواحل المحيط الهندي التي تبسق فيها أشجار جوز الهند، اما الى الشمال فإن المنحدرات التي تغطيها الحصباء والمنحدرات الصخرية تقودك الى أقفار الربع الخالي.

ويسكن قبائل القرا جبل القرا وكلا من جبل سمحان وجبل القمر، وهم قوم يثيرون الاهتمام ولا يعرف عنهم الا القليل، وعندهم لسان خاص بهم. وتختلف قبائل القرا عن القبائل البدوية اختلافاً كبيراً غير ان سيماهم برغم اختلافهم هذا توحي فيما أرى انهم ساميون لا حاميون. وقبائل القرا ومعهم قبائل المهرة المعروفين بكثرتهم وشدة بأسهم، إضافة الى بقايا الشحرة وبعض القبائل الاخرى المفتتة، هم السكان الأصليون في جنوب شبه الجزيرة العربية قبل ان تهاجر الى الجنوب القبائل التي تتحدث اللسان العربي. وتنقسم قبائل القرا الى عدد من العشائر، تعيش كل عشيرة منها في واد خاص بها، ولا يلتقي ابناء العشيرة بأبناء العشائر الاخرى الا عند قمم الجبال او عند سفوحها. وهم رعاة تدور رحى حياتهم على قطعان ماشيتهم، وهي ليست قطعان كبيرة، فالرجل المتوسط الثراء منهم يملك ما بين عشرين الى ثلاثين رأساً من البقر، ويملكون بعض الجمال وقطعاناً ليست صغيرة من الماعز، غير انهم لا يملكون خرفاناً ولا جياداً ولا كلاباً ذلك فمثل هذه الحيوانات لا تعيش في هذا الصقع من شبه جزيرة العرب. وهم في ترحال مستديم طلوعاً الى الجبال وهبوطاً منها بحثاً عن الكلأ بحسب فصول السنة، فحينما تنقطع الامطار في سبتمبر ترعى كل عائلة قطعانها في المناطق المرتفعة في الجبال، وما ان يحل يناير حتى يتجمعوا عند أفواه الاودية في مخيمات كبيرة لقطعانهم فيما يقطنون هم في قرى مؤقتة تتكون من ملاجىء صغيرة مكتظة في أماكن الكلأ. أما حينما تهب الرياح الموسمية فإنهم ينسحبون الى الوديان ويحمون قطعانهم في كهوف توجد في جروف الحجر الجيري، او انهم يجمعونها في زرائب مظلمة خفيضة يبنون جدرانها من الحجارة غير المسواة أما الاسقف فتشيد من العشب الملبّد. وحينما ينتهي الكلأ فإنهم يطعمون مواشيهم وماعزهم وجمالهم سمك السردين المجفف الذي يشترونه من سوق صلالة بنقود يجمعونها من بيع الزبدة وحطب الوقود، كما انهم يزرعون مساحات صغيرة بالفول وقليل من الذرة في الأودية. أما عن طول أجسامهم فإن معدل طول الرجل يبلغ ٥ أقدام و٤ إنشات غير انهم يتميزون بقوة بنيتهم، وفيهم طاقات تحمل ضخمة. أما عن لباسهم فهم يرتدون ثوبا، يكون في الأغلب مصبوغاً بالنيلة، يلفونه حول وسطهم وتوضع احدى نهايتيه على الكتف الايسر، ويلفون سيراً من الجلد أربع او خمس لفات حول رؤوسهم. ويحلق شعر الاولاد الذين لم يختنوا منهم(١) من جانبي الرأس بحيث يترك عرفاً من الشعر في وسطه يمتد من مقدمة الرأس الى خلفه. ويرتدي كثير منهم الخناجر العمانية ويحملون بنادق تكون في الأغلب من النوع المعروف بإسم «مارتينيز» Martinis، ومن أسلحتهم الاخرى السيوف المستقيمة النصول والعصي من الخشب الثقيل، كما انهما يحملون أحياناً دروعاً مستديرة عميقة صغيرة الحجم تصنع من الأماليد المغطاة بجلد الحيوان.

وحينما عدت الى صلالة وجدت حشدا ضخماً من البدو متجمعين لمرافقتي غير انني خفضت عددهم الى ثلاثين شخصاً بعد فترة طويلة من الأخذ والرد، ذلك ان الوالي وشيوخ قبائلهم شددوا على الخطر الذي ربما واجهناه أمامنا من قطاع الطرق الذين ينهبون المسافرين، غير اني كنت على يقين ان عدداً أقل من الرجال كان سيكفي الا اني لم أعرف كيف

*** تعد هذه المقالة من الانطباعات والرؤى من أوائل ما كتبه ثيسيجر عن استكشافاته في الصحراء في شبه الجزيرة العربية، ولم يسبق ترجمتها الى اللغة العربية. نشرت المقالة في «المجلة الجغرافية» The Geographical Journal عام ١٩٤٦.**

استطيع ان أجادلهم وأقنعهم بهذا فقبلتهم على مضض. وكان الرجال من بدو آل كثير وأغلبهم من بيت آل كثير، الذين سيرافقني منهم كذلك زعيمهم الشيخ سالم طمطيم، وهو عجوز ثمانيني نشيط نافذ الهمة سمح الخلق، وقد شارك برترام توماس رحلته الى مقشن، كما سيرافقني كذلك سلطان شيخ عشيرة الشعاشعة، وهو رجل نبيل النفس محمود الشمائل. ويقسم هؤلاء البدو كل القبائل التي تعيش في الربع الخالي وحوله الى هناوية او غافرية، وهي تسميات ظهرت في احدى حروب عمان الاهلية قبل مائتي عام فيما يبدو، حينما ساند محمد بن ناصر الغافري احد ابناء احد ائمة اليعاربة ضد خلف ابن سيف الهنائي، غير ان البدو لا يعرفون هذا الأصل التاريخي ولكنهم يستخدمون الكلمتين للاشارة الى الاصل اليمني او النزاري للقبائل. وعلى وجه العموم تهب القبائل الغافرية لنصرة بعضها البعض ضد القبائل الهناوية، لكن على المرء الا يغض بصره عن الاستثناءات في هذا النظام القبلي، فقد تتحالف صيعر كرب والنهاد، وقد تتحد بيت كثير والمهرة لصد هجمات من يهاجمهم من أعدائهم. وتمتد قبيلة بيت كثير التي ولاؤها لسلطان مسقط من وادي شحن وهي أبعد نقطة غرباً من روافد وادي مقشن الى رمال غانم في شمال مقشن، وينقسمون الى الشعاشعة الذين يقطنون الغرب وبنو غواص وبيت الحمر وبيت جداد والمساهلة الذين يقطنون الأودية في شمال جبال القرا وبيت المسن الذين يسكنون حول مقشن. وجميعهم يقطنون السهوب عدا بيت المسن، وهم أهل عصبية قبلية كبيرة. والرواشد وبيت يماني. يتركزون حول رمال دكاكة، على الرغم من ان بيت يماني يعيشون في الأغلب على طرف السهوب حيث تنتهي أودية ضحية وعربة وشعيت وميتن في الرمال. وكانت «رباعتي» من كل قبيلة من هذه القبائل لأننا ربما قابلناهم في رحلتنا.

تركنا صلالة في ٥ نوفمبر حيث عبرنا جبل القرا عند معبر قسميم عند رأس وادي جرزيز(٢). وآل كثير الذي يملكون الابقار يعيشون هنا بين بيت قطن وبيت سعيد اللذين ينتميان الى قبائل القرا، وهم على الرغم من انهم يتحدثون بالعربية يشبهونهم في طريقة معيشتهم وفي مظهرهم. ويستكره من هذه القبائل جشعهم وشرههم، وسرعان ما اجتاحوا مخيمنا وسعوا الى بيعنا الزبدة أو الماعز بأسعار خيالية والى الحصول على الدقيق منا دون مقابل. ولهذا فإننا لم نر البقاء في هذا المكان أمراً صائباً بل أحببنا ما تهبه لنا الصحراء من حرية مفتوحة ولهذا نزلنا الى حوض حلوف الصغير المليء بالأوساخ فسقينا إبلنا وملأنا قرب الماء. والأرض هنا تنخفض من هذه الجبال الساحلية منحدرة تدريجيا نحو الرمال، حيث يبلغ ارتفاع قسميم ٢٧٠٠ قدم، وعينون ٢٠٠٠ قدم، وشصر ١٤٠٠ قدم، ومقشن ٥٨٠ قدماً. والاودية التي تشكل منظومة مقشن محفورة حفراً عميقاً في الهضبة الكلسية، وبها جروف شديدة الانحدار يبلغ ارتفاعها ٣٠٠-٤٠٠ قدم وقيعان حجرية يبلغ عرضها ١٥٠-٣٠٠ ياردة تحتوي على غطاء نباتي طيب، وأهم اشجاره السمر والهيلا والهصر والمرخ والمتقة ونخيل السافة. والأرض الوسطى منبسطة وصخرية عموماً تغطيها في العادة طبقة من احجار الصوان وهي خالية من النبات، الا في منخفضات صغيرة تغطيها الرمال والحصى حيث تتناثر بضع أشجار السمر. وتحتوي الأودية في مساراتها الوسطى على جروف عالية شديدة الانحدار، وهي أكثر عرضاً، ويبلغ عرض وادي عيدم ما يزيد على ١٠٠٠ ياردة والنباتات أكثر تنوعاً فيه(٣). وتختفي الجروف بالقرب من الرمال، وتتحول الاوديات الى متسعات رملية يبلغ عرضها ٢-٣ أميال، وتعرف مساراتها في سهوب الحصى بشجيرات المرخ وبعض السلم والهبلة. وهنا توجد كذلك مناطق تصريف واسعة يغطيها الحصى والرمال الخشنة وتعرف بـ«السيح»(٤)، حيث تكثر النباتات بعد الامطار مثل الالجي والدرما والجاسي والتنب والهيلاما والملوح والرمرم والرمث والهيلارة. وقد هطل المطر خلال الخريف(٥) في الصحراء الى الغرب، وعقدنا العزم على الانتفاع من المروج الطيبة التي سنجدها هناك بدلا من ان نسلك الطريق القاحل الذي يفضي بنا مباشرة الى شصر. واستسقينا مرة اخرى عند «ماء شديد» في وادي غدون من حفرة طبيعية ضيقة في صخرة كلسية حيث يجري الماء الى مستوى الركبة بعمق ٤٥ قدماً، وهو مكان مظلم يمكن الوصول اليه بالهبوط في سبعة رفوف من الصخور بالاستعانة بالحبال، ويقول العرب ان هذا الماء يجري من عيون الى شصر. ومن هنا عبرنا الى مدهول او مدهاي خلف وادي عيدم حيث يسيل جدول من تحت جرف خفيض. ويقال ان الماء كان أكثر في الماضي، وكانت هناك أعجاز خمسين نخلة ميتة، وهي علامة تشير الى ان الوادي كان

وقد تأخر ثلاثة منهم خلفنا في جمال منهكة ليصلوا الى خسفة بعد ساعتين من وصولنا. وعلى الرغم من العطش الذي استبد بنا لنفاد مائنا منذ مسافة بعيدة الا انه لم يشرب اي من رجالنا الذين وصلوا الى البئر حتى وصل هؤلاء الرجال الثلاثة، فهذه هي عادة البدو. كذلك فان غاب رجل فلن يذوق أحد طعاماً حتى يعود الغائب

خصباً ذات يوم. وتحت جزء متدل في الجرف وجدت فأساً صغيرة من اليشم حسن الصقل تعود للعصر الحجري الحديث(٦). وهناك مدفنان اسلاميان في الوادي ١٥ قدماً مربعاً وارتفاعهما ٧ أقدام تتوجهما قبتان. وكانت جدرانهما من الحجارة الخشنة الضخمة والطين المجفف، وكان يوجد على طول القمة افريز من البلاطات الحجرية التي ادخلت متعرجة في الجدار، وللبلاطات قمم مجصصة يبلغ ارتفاعها حوالي قدم واحد عند كل ركن. والابواب مستطيلة وتحيط بها أساكف جلمودية. والقمم الخارجية التي يغطي الجص جوانبها مستقيمة وبها قمم معقودة خفيضة تنتهي بعُقَدٍ بسيطة، غير ان القبب الداخلية كانت مستدقة النهاية بصورة حادة جداً، وكانت تقوم على منصات مثمنة شكلت بوضع البلاطات الحجرية عبر أركان الغرف. وكانت توجد الى جوار القبرين مقبرة صغيرة لم تعد مستخدمة، فالبدو يعتقدون ان الاموات القدماء لا يحتملون العبور فيها، ولا يعرفون شيئاً عن هذين المدفنين سوى ان الشيخ سعد مدفون هنا، وهو أمر يؤكد عليه نقش حسن الخط في بلاطات أحد القبور الثلاثة داخل احد المدفنين، غير ان اسم ابيه قد انطمس وتعذرت قراءته. وهنا ينبغي ان نشير الى انه يوجد فخذ من أفخاذ بيت الشيخ، وهي قبيلة معروفة مبجلة بتمسكها بالدين في هذه الأنحاء، يسمى بيت الشيخ سعد. والتلال المحيطة مغطاة بجثوات دفن حجرية كان في احدها قطعتان ضخمتان قائمتان من الصخر مثل تلك التي تنتصب في قبور شبيهة اليوم من قبل الدناقل لإخافة الضباع. وتوجد على طول مجاري المياه كثير من النصب الثالوثية الحجرية، تتكون كل مجموعة منها من ثلاثة الى خمسة وعشرين ثالوثاً حجرياً، ويتكون كل ثالوث حجري من ثلاث بلاطات حجرية، يبلغ ارتفاع كل منها ما بين قدمين الى قدمين ونصف، منتصبة على نهايتها بحيث تميل على بعضها البعض لتلتقي في نهايتها مشكلة بقواعدها شكل مثلث. وتبتعد الثواليث الحجرية عن بعضها البعض بمقدار ياردة واحدة وقد رتبت على هيئة صفوف، ويحيط بكل مجموعة منها حد بيضاوي يتكون من حصيات صغيرة. ويتباين العدد في كل مجموعة، غير ان أغلبها يتكون من خمس، غير اني لاحظت وجود ثلاث وخمس وسبع وتسع واحدى عشر وخمس عشرة، ومجموعة تتكون من احدى وعشرين ثالوثاً. وقد تم ترتيبها لتكون في موازاة واد من الوديان او درب من الدروب، غير انه في الحالات الاخرى فإنها لم تتخذ اتجاهاً محدداً، وتحتوي بعض البلاطات على نقوش حميرية(٧). وعلى كل جانب من كل مجموعة وبما يوزايها ويبعد عنها تسعة أقدام كان هناك سطر من المواقد تتكون من أكوام من الحصى الصغير مثل ذلك الذي يستخدم اليوم لشوي اللحم. وربما وجدت أحياناً حجرات كبيرة رتبت فرادى في صف ويبدو انها كانت مقاعد يجلس عليها الناس. ومن بين الاثار التي رأيت كان هناك عدد من جثوات الدفن ودوائر يبلغ قطرها ١٢ قدماً، وقد وضع في محيطها حجارة كبيرة، وداخلها ملىء بطبقة منبسطة من الحصيات الصغيرة. وأنا على يقين بأن هذه الثواليث ليست علامات على موقع القبور حيث انني قد وجدتها منصوبة فوق صخور صماء، ويبدو جلياً ان هؤلاء الناس دفنوا موتاهم في جثوات التراب. بل انه حتى الان يندر ان تجد من بدو الهضبة من يحفر قبراً لدفن ميت فهم يحوطون الميت عند منحدر (جرف) او صخرة.



ثيسيجر وشاب وشابة من قبيلة الصعر اثناء جلبهم الماء من بئر.

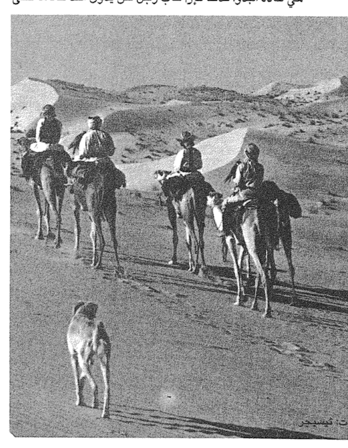
وأظن ان هذه الثواليث ما هي الا نصب نصبت للاحتفال بأشخاص رفيعي المنزلة، وقد عثرت على ثواليث شبيهة بها في مناطق بعيدة من هنا تصل الى انظور شرقاً والوادي الجانبي فوق ساوم في وادي حضرموت غرباً، غير اني لم أعثر عليها في السهوب في مجاري الاودية الخفيضة.

ومضينا في مسيرنا نزولا في وادي عيدم الى قفع. وفي موضع بلغ فيه عرض الوادي ١٠٦٠ ياردة رأيت أنقاضاً يبلغ علوها ١٨ قدماً في الجروف الشديدة الانحدار التي تحيط بها، ويبدو ان فيضاناً قد حدث قبل حوالي ستين عاماً هو الذي تسبب في ترسيبها هنا. وبعد ثلاثين عاماً حدثت ثلاثة فيضانات في ثلاث سنوات متتابعة، ويبدو ان كل منها كان مكتسحاً مدمراً مثل الفيضان الأول. وعند مفترق شحن وأتينة وجدنا جذوع نخيل ضخمة جيء بها من حبروت وكميات كبيرة من الطمي ترسبت على طول الوادي. وقد حدثت كل الفيضانات الأربعة في فترة الهميم بين مايو ويونيو، غير ان المطر قد انقطع عن الهطول في تلك الأشهر من العام من ذلك الزمان. ولا يبدو ان هناك فصلاً بعينه تهطل فيه الامطار في هذه المنطقة التي زرتها، ولكن على الرغم من ان المطر لا يهطل هنا على وجه العموم الا انه حينما يهطل لا يكون عاماً بل يهطل في بعض المواضع فقط، ويهطل المطر في أي فترة من فترات العام. ويقول البدو ان المطر كان يهطل بين فترة وأخرى في الماضي في سيف وربيعة الا انه يهطل في السنين الاربع او الخمس الماضية في الخريف او الشتاء فحسب. وعلى وجه العموم يستمر مطر الشتاء لفترة أطول، وتنبت على إثره أفضل الاشجار، فيما تهطل الامطار الغزيرة في الصيف، غير ان شدة حرارة الصيف سرعان ما تأتي على العشب الذي ينبت بعد تلك الامطار. وقد جثم على المنطقة في السنوات الخمس الى السبع الماضية جفاف عظيم قطعه مطر غزير عامٌ هطل في آخر اسبوع من شهر يوليو. وقد امتدت المنطقة التي هطل فيها ذلك المطر شمالاً الى سليل التي هطل عليها مطر لم ينقطع لسبع أيام متواصلة كما هطل كذلك على التلال السفحية في اليمن وحضرموت حيث سالت الاودية من ٢٦ يوليو الى ٣ اغسطس، وامتد شرقاً الى واديي حبروت وعيدم. وفي قفع(٨) تركت كل الرجال الذين كانوا يرافقوني خلا اثنين منهم، ليحتفلوا بالعيد عند بركة ماء يجف ماؤها بسرعة، واتجهنا غرباً الى ان وصلنا الى وادي ميتن. وهنا يكثر وجود الاحافير الايوسينية فتراها متناثرة هنا وهناك في كل مكان في السهب الحصوي، وبعدها رأيت هذه الاحافير بكميات أكبر بطول وادي شلهميت، اما في الاماكن الاخرى فلم اعثر الا على نماذج من حين لآخر، ولم أر اي أحفورة في جدة الزولية شرق رملة سحمة. وقد أثير فضولي أيما إثارة حينما أشار الرجل الذي ينتمي الى بيت يماني الذي كان يرافقني جهة الشمال الى رملة شعيت وأخبرني ان مدينة أوبار التاريخية مدفونة هناك تحت الرمال، وقد تبين لي بعد حين ان هذا اعتقاد راسخ يسود بين هؤلاء البدو. وكان الامر الذي جعل رفيقاي يتخليان عن مشاركة رفقائهم الاحتفال بالعيد هو أملهم في صيد المها، وبالفعل فسرعان ما مررنا بآثار أقدام حديثة للمها، وفي ميتن رأينا عشراً منها في يومين، غير انها كانت متيقظة جفولة، وأدركنا ان الاقتراب منها في هذه السهول المفتوحة الجرداء أمر محال. وبالنظر الى آثار أقدامها أدركنا ان هناك عدداً أكبر من هذه الحيوانات شمالاً. ويفضل المها هذه السهوب الحصوية الجرداء حتى حينما يكون العشب ضئيلا على الرعي في الرمال. وقد عثرنا على بعض آثار اقدامها في منطقة المراعي الخصبة التي لم يقترب منها حيوان في رملة سحمة بينما كانت هناك قطعان كبيرة منها في السهول الجدباء في وادي قتبيت. وعلى الرغم من كثرة صيدها (وقد اخبرنا مرافقي من بيت يماني انه قد صاد بنفسه اثنين وثمانين منها، اي ثماني عشرة كل عام) فإنها ما زالت منتشرة في هذه السهوب الجنوبية. وقد انقرض النعام من جنوب شبه الجزيرة العربية منذ زمن بعيد، ومن الثابت انه قد انقرض منذ أكثر من عشرين عاماً، وحيوان «الريم» نادر هنا، برغم كثرته في ريف ارفاج في الشمال، وقد اخبرني رفيقاي انهما لم يريا اي ريم هنا في السنين الأخيرة. غير ان الانواع الاخرى من الغزلان كثيرة هنا في كل من الهضبة والسهوب، وعلى الأخص في وادي مقشن الا انها تندر في الرمال، على الرغم من اننا عثرنا على بضعة آثار اقدام في رملة سحمة. اما الوعل فيوجد في المنطقة التي تمتد من انظور الى حضرموت، حيثما استطاعت ان تجد مأوى لها في جروف الاودية، وتعيش قطعان عديدة من الوعل المتوسط الحجم في الوجه الشمالي لجبل القرا. اما النمر فيعيش في الشعاب المليئة بالأشجار في الوجه الجنوبي للجبل، ويصيده افراد قبيلة القرا بين فترة وأخرى. وعند رأس وادي جناب عثرت

وقد زرع اكتشاف آثار الاقدام الخوف والرعب في شعور رجالي، فقد كنا قلة. وفي الليلة نفسها كان هناك ذئب يعوي، وهو أمر يندر سماعه في الرمال. فظن الرجال من الخوف انها صرخات المغيرين، وهو ما جعلهم متيقظين طوال تلك الليلة. والبدو يقرأون آثار الاقدام، حتى وان كانت بعد مضي شهر على الرمال، بمهارة تثير العجب

على آثار أقدام فهد يطارد غزالا، وهذا يبدو من آثار الاقدام ومن وصف العرب للفهد(٩). كما تنتشر في الهضبة الذئاب والضباع، أما في الرمال فتوجد الثعالب الصحراوية والقنافذ. وبعد ان انضممنا ثانية الى البقية الذين تركناهم في قفع رحلنا عبر سهل يخلو سطحه من أية تضاريس نحو وادي غدون واستسقينا في شصر حيث توجد قلعة حجرية لم تجصص على مرتفع صخري تشير الى موقع البئر الشهيرة. وعند قاع كهف عظيم في هذه التلة كان هناك وشل ضئيل من الماء القذر في أخدود عميق لا يمكن ان يصله الانسان الا بشق الأنفس بالنزول في ممر ضيق بين الجدار الصخري وضفة رملية جرفتها الرياح، ويبلغ عمقه ٣٠ قدماً، يملأ نصف الكهف. ولأنه كان مورد الماء المستديم في هذه السهوب الوسطى فإنه المكان الوحيد الذي يمكن ان تستسقي منه أي جماعة مغيرة وقد شهد الموقع كثيراً من المعارك الطاحنة. وليس ثمة من مورد ماء بين هذا الموقع ومقشن التي تبعد عن هذا المكان ١٤٠ ميلاً، ولهذا فقد ملأنا كل قربنا، وهو ما استلزم منا وقتاً طويلاً. وخلال الرحيل تظهر بعض الثقوب الصغيرة في قرب الماء التي يتسرب منها الماء يتم سدها بالشوك او قطع خشبية مناسبة ملفوفة بقطعة قماش ورغم غرابة شكلها الا انها تقوم بوظيفتها على أكمل وجه. وبعد ان تحركنا لتسع ساعات عبر السهب الخالي وصلنا عند غروب الشمس الى وادي ام الحيط على طرف الرمال، وكان مشهد جدار الرمل الطويل ذو اللون الوردي يأخذ بالالباب حينما تبدى لأول وهلة أمام نواظرنا. وقد قاست ام الحيط الامرّين من الجفاف الذي حل بها لمدة عشرين عاماً، وليس ثمة من دلائل حياة الا اشجار الغاف وشجيرات المرخ. وعند مرسودد التي وصلناها بعد سبعة ايام من تحركنا من شصر وعلى الجانب الشمالي من الوادي الذي يعرف بإسم «الارض» انعطفت شمالاً باتجاه الصحراء ومعي ثمانية من المرافقين، فيما ذهب الاخرون الى مقشن. غير اننا قضينا أولا نصف يوم في رعي جمالنا الجائعة بين كثبان نخدة الغربية عند مجموعة من اشجار الغاف الضخمة التي ازهرت أغصانها رغم أنف الجفاف الذي تعاني منه المنطقة منذ ربع قرن. وتتكون رمال خسفة وغنيم من كثبان منعزلة يبلغ ارتفاعها ما بين ٢٠٠-٣٠٠ قدماً، وهي ترتفع من الأرض المليئة بالحصى كأنها جبال مبقعة باللون الابيض بفعل الكلس وشجيرات الهرم. وتنمو اشجار الابلب والاراد في الكثبان، وتتميز هذه النباتات بألوان ثرية عميقة، مما يرسم سجادة متوهجة نسجت من حبيبات الرمل الحمراء والفضية. وقد هطل المطر هنا ولمسافة تتراوح بين ١٠٠-١٥٠ ميلا شمالاً في شتاء عام ١٩٤٤ لليلة كاملة، وهو ما أدى الى نمو المراعي الخضراء المزدهرة التي تحتوي على نباتات الزهرة والايلجي والجاسي. ويعتقد البدو ان المطر الذي يستطيع ان يتوغل داخل الرمال لعمق كوع واحد يكفي لينمو على إثرها مرعى طيب، وان ساعة ونصف الساعة من المطر المنهمر تكفي ليحدث هذا. وتحتاج السهوب الى مطر اكثر مما تحتاجه الرمال، غير اننا وجدنا لاحقا في وادي قتبيت نبات «رقيب الشمس» وهو ما زال أخضر اللون مزهراً بعد هطول المطر قبل ثلاثة أعوام. وكان البدو من بيت المسن والرواشد قد رعوا حيواناتهم في هذه المنطقة وتحركوا شمالا لمدة ستة الى عشرة ايام.

وانتشر رجالي من العرب هنا وهناك على اقدامهم في كثبان الرمال الناعمة يجمعون ملء أذرعهم من بعض النباتات التي يطعمون بها بأيديهم جمالهم الجائعة في الطريق. وقد تأخر ثلاثة منهم خلفنا في جمال منهكة ليصلوا الى خسفة(١٠) بعد ساعتين من وصولنا. وعلى الرغم من العطش الذي استبد بنا لنفاد مائنا منذ مسافة بعيدة الا انه لم يشرب اي من رجالنا الذين وصلوا الى البئر حتى وصل هؤلاء الرجال الثلاثة، فهذه هي عادة البدو. كذلك فإن غاب رجل فلن يذوق أحد طعاماً حتى


ت: ثيسيجر

يعود الغائب. ان العيش وفقاً لنمط حياتهم يتطلب أكثر من ان يلبس المرء لباسهم، ولأنهم معزولون عن العالم الخارجي فإنهم لا يعرفون الا عاداتهم وتقاليدهم وهم يحكمون على أي غريب يفد اليهم بمدى تمسكه بهذه العادات والتقاليد، وحتى يكسب المرء احترامهم وتقديرهم فإن عليه ان يناظرهم في قوة التحمل، فيمشي ويمتطي مثلهم ظهر الدابة لمسافات طوال، ويتجلد في حمارة القيظ وصبارة القرّ، ويصبر على الجوع والعطش دون ان ترتفع عقيرته بالشكوى لذلك. وخير لك ان تعيش بينهم كأنك واحد منهم بدلا من ان تعزل نفسك عنهم في خيمة او ان يقوم على خدمتك خادم خاص بك. ولا يمكن للبدو ان يتخيلوا رجلا يسافر معهم ويرفض مع ذلك ان يشاركهم في طعامه، فهم يشاركون كل من يأتي في طعامهم، برغم قلته.

والماء في رمال خسفة وغنيم غزير تحت الجانب الشمالي او الشمالي الشرقي لكثيب رمل مرتفع.، وهو بعض الملوحة غير ان الناس يشربونه، ويتراوح عمقه بين ٣ الى ٩ اقدام، وفي خسفة استطاع رجالي تبين آثار يزيد عمرها على الشهر تشبه آثار مجموعة مغيرة تتكون من ستة عشر فرداً من قبيلة العوامر من الشمال. وبعد ذلك سمعنا ان هذه الجماعة المغيرة نهبوا خمسة عشر جملا بالقرب من الجازر قبالة الجنبة الذين قتلوا ثلاثة منهم في غارة أخذتهم عبر الربع الخالي من الخليج الى المحيط الهندي. وقد زرع اكتشاف آثار الاقدام الخوف والرعب في شعور رجالي، فقد كنا قلة. وفي الليلة نفسها كان هناك ذئب يعوي، وهو أمر يندر سماعه في الرمال، فظن الرجال من الخوف انها صرخات المغيرين، وهو ما جعلهم متيقظين طوال تلك الليلة. والبدو يقرأون آثار الاقدام، حتى وإن كانت بعد مضي شهر على الرمال، بمهارة تثير العجب، ذلك ان حياتهم وموتهم يعتمدان على مقدرتهم على تفسيرها تفسيراً صائباً. وكل بدوي يعرف آثار أقدام جماله، وربما تذكّر آثار أقدام الجمال التي رآها فيما مضى من حياته. وبنظرة واحدة على آثار الاقدام فإن البدوي يستطيع ان يحدد ان كان الجمل طليقاً او كان على ظهره شخص. وبتفحص آثار الاقدام الغريبة فإنهم يستطيعون تحديد المنطقة التي أتت منها الجمال، وربما استطاعوا كذلك معرفة من يملكها، كما انهم يستطيعون بتفحص بعر الجمال معرفة الاماكن التي مرت بها في طريقها والوقت الذي شربت فيه. بل انهم يدَّعون بأن الخبير منهم يستطيع تحديد بعير لم يره من قبل في حياته من الشبه بين آثار أقدامه وآثار أقدام أمه. وقد عبرنا في أوقات عدة طريق المغيرين، فيتبعها رجل منا على جمله لمسافة قصيرة ليوافينا بتفاصيل عنهم ومن أين أتوا.

وفي مقشن وجدنا جماعتنا وقد نصبوا خيامهم بين أشجار الغاف بالقرب من مجموعة من اشجار النخيل التي تنمو هكذا دون ان يعتني بها أحد، وتجمع ثمارها في سبتمبر وتوزع بين قبائل كثير. وكانت هناك ساقية ضحلة العمق من ماء مالح يبلغ طولها ٣٠٠ ياردة(١١) بين تلك النخلات، وعلى ضفة تلك الساقية كانت هناك عين ماء أعذب كان العوامر قد طمروها في عودتهم من احدى الغارات بعد ان استسقوا من بئر متكي القريب، كي يؤخروا مطارديهم. كما مرت من هنا جماعة مغيرة صغيرة من الدروع قبل عدة أيام، وقد قضوا اربعة عشر يوما في مسيرهم من عبري، وسقوا جمالهم في العبيلة في وادي العميري. وقد ذكروا انهم مروا على مرعى طيب لم يرع فيه أحد في رمال سحمة كما ذكروا انهم رأوا كذلك قطعاناً من المها.

وقد أصبحنا ذات يوم لنجد ان طبقة سميكة من ضباب الأرض غطت الرمال فبدت قمم الكثبان فوقها كأنها جزر في محيط. وكان المرعى الطيب في كل مكان، وهي مراعٍ لم يستكشفها البدو يرفرف فيها الفراش بأجنحته من نبتة الى اخرى، وقد أبهجت قبرات الصحراء الرمال بأغانيها الجميلة. وندر ان رأينا طيورا عدا الغربان التي رأيناها حول الآبار، وكنا بين فترة وأخرى نرى بعض صقور العوسق وطائر الصرد وطائر الذعرة، وذات يوم حامت فوق مخيمنا بومة مهولة طوال الليل

غادرت مقشن في ١٣ اكتوبر ترافقني جماعة أخرى من ثمانية رجال. وقد تبعنا الوادي حتى إذا تجاوزنا خمسة وعشرين ميلاً انتهى الوادي عند الرمال والارتفاع البسيط الذي لا تلحظه العين لجدة الحراسيس عند منخفض عريض يغطيه الطمي تناثرت فيه اشجار الغاف وشجر الاثل الجاف. عبرنا رملة سحمة في خمسة أيام الى جدة الزولية، وهي سهل حصوي عاقر، مبقع هنا وهناك ببقع بيضاء من الكلس، ويقع خلف الحدود الشرقية للرمال، وتبعنا طرف هذا السهب شمالا لنصف يوم قبل ان نعود الى مقشن. وقد كنت آمل ان نصل رمال أم السميم المتحركة التي تغوص فيها الاقدام، وهي حوض رملي شكله وادي العميري، ويذكر البدو انه يغطي منطقة تبلغ مساحتها ٤٠٠ ميل مربع. وتمتد هذه الرمال ٤٠ ميلاً الى الشمال ونحن في طريق العودة خلف رملة غربنيات. الا ان الماء الذي كان لدينا قد نفد والماء منعدم في هذه النواحي من الرمال، وأقرب بئر عذب يقع في وادي العميري خلف جدة الزولية. وعلى بعد اربعين ميلا الى الشمال الغربي منا تقع رملة غافة وبئر خور النجا، ولا يصلح ماؤه الا لسقي الجمال. وخلفها في رملة بن

صيدان يكثر الماء لكنه ماء به بعض الملوحة. ويذكر العرب بئرا تسمى الجسيورة في رمال ربض شمال شرق رملة بن صيدان، وهناك بئر أخرى، أم الزامل، بين الجسيورة ووادي العين، غير انهم يقولون ان هذه هي كل الابار في الرمال الشرقية. وكانت بئر راقي في جدة الحراسيس بعيدة حيث توجد على بعد حوالي ٧٠ ميلا الى الجنوب الشرقي، وبينها وبين الجازر هناك بئر في بوي. وقد طمرت بئر خسفة على ايدي المغيرين ولا يوجد مورد ماء آخر في هذا السهب. وفي سحمة ترتفع الكثبان الى ٢٠٠ قدم (وتشبه في شكلها الكثبان الموجودة في رمال غنيم)، وترتفع الكثبان على نحو مباغت من الرمال المحيطة بها، ويتباين لونها بين اللون الحليبي والابيض او الذهبي والاخضر، ولكن هنا انكشف السطح الحصوي والجبسي الذي يكثر فيه الصخر الجيري في أودية طويلة متوازية يتراوح عرضها بين ميل وميلين، وتمتد باتجاه الشمال الشرقي والجنوب الغربي. ويسمي البدو هذه الاسطح الحصوية «سبخات»، على الرغم من انني رأيت في سحمة منخفضاً ملحياً حقيقياً واحداً وعدداً قليلاً في غنيم، وقد نبتت فيها كلها أشجار الأثل. و الرمال في الجانب الجنوبي الشرقي للأودية ناعمة والانحدار رأسي، أما في الجانب الشمالي الغربي فإن الانحدار تدريجي والرمال أثقل. وتنمو النباتات في الجانب الشمالي الغربي، مثل شجيرات الابلة والهض كما ينمو بعد المطر الرمرم والبركت والايلجي والجاسي والسعدان والفيرا والجرن والفيفير والملوح وبعض شجيرات الزهرة. وقد هطل على المكان مطر غزير وكان الندى في الأغلب مشبعاً. وقد أصبحنا ذات يوم لنجد ان طبقة سميكة من ضباب الارض غطت الرمال فبدت قمم الكثبان فوقها كأنها جزر في محيط. وكان المرعى الطيب في كل مكان، وهي مراعٍ لم يستكشفها البدو يرفرف فيها الفراش بأجنحته من نبتة الى اخرى، وقد أبهجت قبرات الصحراء الرمال بأغانيها الجميلة. وندر أن رأينا طيورا عدا الغربان التي رأيناها حول الآبار، وكنا بين فترة وأخرى نرى بعض صقور العوسق وطائر الصرد وطائر الذعرة، وذات يوم حامت فوق مخيمنا بومة مهولة طوال الليل. ويشيع وجود الجرد والجرابيع وفئران العضل حيث سقط المطر، حيث كانت تتقافز فوقنا ونحن نيام. وقد مررنا على بعض آثار أقدام المها المتجهة شمالاً، وكان رجالي على يقين بأن هناك قطعاناً ضخمة تتجمع بالقرب من رمال غربنيات. وكان الرجال في توق شديد للحم، فقد كان كل غذائنا الذي لا يتغير يتكون من خبز الفطير المخبوز على رماد النار او من الثريد حينما يتوفر ما يكفي من الماء. وكنا نأكل مرة في اليوم عند غروب الشمس، وكنا نكافئ انفسنا بين فترة وأخرى ببضع تمرات وقت الظهيرة. وكنا نحصل على الحليب من عدد من النوق، غير ان قلة المرعى وطول المسير قد أديا الى قلة الحليب. وشربنا قهوة مُرّة سوداء وشايا بالزنجبيل، غير ان ماء الرمال جعل حتى من هذين المشروبين غير مستساغين، ولشهرين لم اشرب قطرة من ماء الصحراء القذر الطعم الا في هذا الشاي او القهوة. وحيث ان الجو كان لطيفاً، وكان شديد البرودة أحياناً حتى حينما تكون الشمس في كبد السماء، فإنني لم أشعر بأي مشقة بسبب عدم شربي الماء.

ومن مقشن سرنا لسبعة ايام الى انظور متبعين وادي قتبيت عبر جدة الحراسيس الجدباء. وقد كانت حيوانات المها كثيرة هنا، برغم ندرة المرعى، وفي يوم واحد قدر رجالي بأننا قد مررنا على آثار حديثة لأكثر من أربعين رأساً منها. وقد تمكنوا من صيد اثنين منها، كما جلبوا معهم عجل مها صغير يبلغ من العمر اسبوعين تقريباً، وقد كان هذا العجل يتغذى من حليب النوق، بالرغم من انه لم يتوقف في البداية عن الشكوى بأصوات متبرمة. وأنظور اسميا للبطاحرة، وهي اليوم قبيلة قليلة العدد تقطن بطول الساحل ويعتمدون في عيشهم أساساً على صيد الاسماك، غير ان الواقع ينطق بأن أنظور يستخدمها حصرياً «ثوعار» من قبيلة المهرة. ويبلغ ارتفاع أنظور ١٨٢٠ قدماً، والماء العذب متوفر بكثرة، بالقرب من حقل نخيل ضخم يكاد يستحيل التوغل فيه في قاع الوادي، تحيط به جروف شديدة الانحدار. وفي جزيرة يحيط بها جرف فوق هذا الحقل توجد أطلال مثيرة، تحتوي على جدار خارجي مستطيل يبلغ طوله ٨٠ قدماً وارتفاعه قدمان، وقد بني بطول طرف الجرف، ويحيط هذا السور بركام من الانقاض يبلغ طوله ٣٠ قدماً يمتد في النصف الشمالي لهذه المنطقة المسورة. وفي هذا الركام توجد غرفة يبلغ طولها ١٢ قدماً وعرضها ٧ أقدام وارتفاعها ٥ أقدام، وأرضيتها بمستوى الارض في الخارج، وجدرانها المملطة من الحجر. ويوجد سلم ضيق يؤدي نزولا اليها، وفي النهاية الجنوبية للركام يوجد جدار يرتفع الى ٩ اقدام من مستوى الصخور و٤ أقدام فوق قمة الركام، وقد تم تمليطه ووضع في مداميك منتظمة، بأحجار زاوية من الحجر المربع المنحوت الجيد المكسو بطريقة حسنة. ويوجد عدد من الاحواض (خمسة أقدام في قدمين) وقد قطعت كل منها من قطعة صخرية واحدة من الحجر الرملي، وقد وضعت في النصف الجنوبي للجدار الخارجي. وقد عثرت لاحقاً على عدد من الاحواض الشبيهة بها وقد وضعت في بعض الجدران القديمة بالقرب من

صلالة. وقد كانت هذه هي الانقاض الوحيدة التي استخدم فيها الملاط التي رأيتها طوال رحلتي.

لقد عبرنا الان روافد وادي قتبيت، وعبرنا حقول اللبان، الى بركة حانون في المنحدرات الشمالية لجبل القرا. وقد كان هنا بعض أفراد بيت جداد، وهم أول العرب، غير رجالي، الذين رأيتهم منذ ان غادرنا قفع قبل اربعة واربعين يوماً، وهي مدة سرنا فيها مسافة تبلغ ٧٠٠ ميل تقريبا. هبطنا جهة البحر عند وادي أربوت، وهذا الوادي، ووادي جرزيز، هما الطريقان العمليان الوحيدان من ظفار عبر الجبال، ويستخدمهما المسافرون الى شمال عمان. ووصلنا الى صلالة في التاسع من يناير.

وقد كان في انتظاري أحد مشايخ الرواشد وعدد من أفراد قبيلته، وقد كنت التقيت بهذا الشيخ في قفع، ورتبت معه أمر ملاقاته هنا مع الرجال والجمال لمرافقتي الى تريم عبر السهوب الغربية. استأجرت احد عشر رجلا من الرواشد وبيت يماني واثنين من المهرة ورجل منهالي ليكونوا «رباعتي» حينما نكون بين قبائلهم. وقد استبقيت ثلاثة من رجال بيت كثير الذين كانوا معي وهم سلطان وابنه ومسلم بن طفل شيخ المساهلة وهو كذلك صياد سارت بذكره الركبان. كما رافقنا عشرة آخرون من الرواشد، مشتركين في الايجار الذي سأعطيه للرواشد الذين استأجرتهم وكلهم أمل في ان اجازيهم ببعض العطايا. وقد كنت قد احببت وقدرت بيت كثير، ويقطن الرواشد في الرمال الجنوبية الوسطى، ويطن بيت يماني يعيش في حدود السهب مع الرمال بين رملة فصد ورملة ضاحية. وفي الرمال يعيشون في خيام سوداء كخيام البدو العادية غير انهم لا يحملون الخيام أبداً الى السهوب، اما بيت كثير والمهرة فلا يستخدمون الخيام قط. وهؤلاء البدو ليسوا كثراً ولا يمتلكون الا عددا قليلا من النوق فما أندر الماء والمرعى في الربع الخالي. ويملك أغلبهم ما بين ثمانية الى عشرة رؤوس من الإبل، ويملك القليل منهم ما يصل الى عشرين رأساً. وهؤلاء العرب صغار الاجسام متوسطو البنية وهم أقوياء فهنا لا يمكن أن يعيش الا الانسب والأصلح. ولا يرتدي أفراد القبائل الجنوبية الا المئزر الذي يستر عورتهم، ولا يرتدي السراويل الا النساء. ويرتدي بعضهم سمقا (ثوبا فضفاضا) فوق المئزر، وشعرهم أسود غير جعد، ويتميز على وجه العموم بطول متوسط، غير انه يكون أحياناً طويلا ومضفورا. وكثير منهم لا يغطون رؤوسهم، ويعصبونها بسير جلدي فيما يربط آخرون قطعة قماش حول رؤوسهم. وتغطي بعض نسائهم وليس كلهن وجوههن. وهم لا يعرفون ارتداء الحذاء، غير انهم قد يغطون أقدامهم بجوارب بسيطة حينما تشتد حرارة الشمس. وأسلحتهم البندقية والخنجر، وهم غاية في التمسك بتعاليم الدين، وملتزمون غاية الالتزام بالصلاة(١٢) والصوم، وقد صام عديد من رجالي أثناء الرحلة تعويضاً عن أيام كانوا قد أفطروا فيها خلال شهر رمضان. والكون عندهم عربي مسلم، وعدا هذا فهم يقسمون بني البشر الى مسلم وغير مسلم، وما أقل من سمع منهم بالانجليز، فكل الاوروبيين عندهم نصارى، ولا معنى عندهم للتمييز بين جنسية هذا وجنسية ذاك. وكل ما سمعوه عن الحرب هو انها كانت حرباً بين النصارى، ويعرفون ان حكومة عدن هي حكومة نصرانية، غير انهم بالرغم من كل هذا لا يعرفون التعصب. وهم مرحون ما أيسر إضحاكهم، وعلى وجه العموم فهم لطفاء المعشر لكنهم مع ذلك سراع الى إظهار استيائهم وتبرمهم من كل أمر لا يقبلونه، وحينما يستثيرهم إنسان فإنهم سرعان ما يظهرون انفعالهم وغضبهم. ولا تجد من بينهم من يسعى الى فرض رأيه على غيره، ولا يتهربون من الأعمال الجماعية، بل انهم يبادرون بأنفسهم الى عرض جهودهم بإصرار صاخب لأداء أي مهمة، وشيوخهم في مقدمة من يجمع الحطب او يحفر الآبار، لا يستنكفون عن فعل شيء من هذه الأعمال مثلهم مثل غيرهم من أفراد قبيلتهم. وقد وجدت فيهم الدماثة ولين الجانب ورقة الحاشية والأدب في كل معاملاتهم، وكل منهم مخلص للآخر، وأم الكبائر لديهم ان تتخلى عن رفيقك حينما تكونان في سفر. غير انهم بالرغم من كل هذا متحجرو القلب حينما يتعلق الأمر بالشعور بآلام الآخرين وأوجاعهم، ولا تقدير لديهم البتة للحياة الانسانية، ويمكن للواحد منهم ان يثأر لمقتل أحدهم بقطع حلقوم أي راعٍ يراه من قبيلة القاتل بلا رحمة. وهم كرام بطعامهم ومائهم، ويشركون كل قادم عليهم في الاكل بإسراف، غير انهم برغم هذا جشعون طماعون، لا تجد على السنتهم حديثاً الا عن المال، وربما يدوم خلاف محتدم بينهم لأيام على دولار واحد. غير ان السرقة والنشل منعدمان لديهم، وقد يترك الواحد منهم أمواله دون حراسة، وقد يشحذون طلباً للمال دون حياء أو خجل، ويداهنون بلا كياسة كأنهم أطفال حينما يأملون في الحصول على مبتغى ما. وهم طيبو العشرة، لا معنى بينهم لخصوصية الفرد، وأحاديثهم جماعية وصاخبة دائماً. وطالما كان العربي على مسمع الآخرين فإنه سيعبر عن آرائه، وما ان يبتعد عن رفاقه حتى يأخذ في الغناء. وهم عشاق للشعر، يقولونه بالسليقة في وصف أي شي في حياتهم اليومية، ويصيخون السمع لساعات حينما يلقي شاعر قصيدته بينهم.

والناقة(١٣) هي وحدها التي تجعل الحياة أمراً ممكناً في هذا القفر الخالي ولولاها لما كانت حياتهم، ولهذا تجد ان شغلهم الشاغل هو راحة النوق. والبدوي قد يتجاهل ما يتطلبه جسمه من طعام او ماء الا ان غاية همه إطعام نوقه، وقد يطول مسيرهم أبداً حينما يكونون في مرعى طيب حتى تكتفي نوقهم من الرعي، ويسيرون دون توقف برغم ما نالته أجسامهم من تعب حينما يكونون في مفازة جرداء تخلو من المرعى. وحينما وصلنا أخيرا الى وادي حضرموت، حيث أعدت ضيافة كبيرة في استقبالنا لم يحلم بها هؤلاء البدو الجوعى في حياتهم، فإنهم سرعان ما تاقوا الى العودة الى الصحراء الخالية حيث يمكن لنوقهم ان تجد المرعى الذي ألفته. وهم يغنون لنوقهم ويستحثونها في المسير، وما رأيتهم قط يضربونها او يعنفونها. ويمتطون الابل بأن يركبون خلف السنام في السرج العماني الخفيف(١٤) في وضع أقرب على وجه العموم الى الركوع. ونادرا ما يكون سفرهم بأسرع من المشي العادي، ولا يسرعون في سيرهم أبداً حينما يكونون في سفر طويل. ويملك الكثير منهم نوقاً أصائل من السلالة العمانية الشهيرة، وهذه النوق شهيرة بين القبائل في كل مكان. ولديهم قليل جداً من البعران (جمع بعير) فهم يذبحونها بعد ولادتها ليأكلوها، ويضطرون لهذا السبب الى أخذ نوقهم لمسافات طوال لإخصابها. وحين يتوفر المرعى الطيب فإن نوقهم تظل شهوراً دون ماء فيما يعيش أصحابها على الحليب لا يشربون غيره. وأثناء ترحالهم في الشتاء فإنهم يسقون الابل مرة كل أربعة او خمسة أيام الا انها يمكن ان تسير دون مشقة تذكر لمدة عشرة الى اثني عشر يوماً دون ان تشرب. والماء نادر، خصوصاً في السهوب الا ان أم المشاكل عندهم ليست ندرة الماء بل قلة المرعى. ويندر ان تسمع ان عربياً قد لقي حتفه عطشاً، ومن يموت عطشاً فإنه بلا شك يتبع آثار جماعة أغارت عليه في رمال لا يعرفها حيث تمحو الريح آثار أقدام المغيرين. وحينما يستبد بالبدو العطش فإنهم يحصلون على الماء من معدة الناقة حيث يدخلون عصا في حلقها، ويستمتع الكثير منهم بشرب هذا السائل الذي يسمونه «الفض» من معدة الناقة بعد ذبحها. وفي الرحلات يحملون قرباً مليئة بالحليب الحامض، وحينما يأخذ في التناقص فإنهم يضيفون إليه الماء المالح ليخفف من حموضته. وتعيش كثير من الاسر أساساً على حليب الماعز الصغيرة، ولا تعرف بعض الاسر شراباً غيره، غير ان وجود الماعز ليس دائماً، وقد ماتت الكثير منها في المجاعة التي حلت خلال سنين القحط الماضية، حيث تضاءلت مؤونتهم من الحليب الى الصفر واضطروا الى الاستعانة بذبح نوقهم. والبدو الذي لا يملكون نوقاً لا يستطيعون حمل الماء ولهذا فإنهم يرتبطون بمكان البئر، ويتعذر عليهم رعي قطعانهم على مبعدة حينما تنعدم المراعي القريبة منهم. أما الاسر التي تملك النوق فتستطيع ان تبيع عنزاً في غيضة المهرة ويجلبون معهم حملا من السردين يكفي لإطعام اسرة تتكون من أربعة أفراد لمدة شهرين. والمناهيل، وليس بيت كثير ولا المهرة، هم وحدهم من يمتلك غنماً من سلالة بيضاء صغيرة. وليس لدى أي من هذه القبائل كلاب او حمير، ومن نافل القول ان الخيول لا توجد في الربع الخالي. ولقلة المرعى فإن القبائل البدوية تعيش متناثرة هنا وهناك في الصحراء في مجموعات أسرية صغيرة الحجم في مناطق شاسعة، في حين يجعلهم الخوف من غارات الاعداء في يقظة دائمة، ولهذا تجدهم على أهبة دائمة لسوق قطعانهم عند أول بادرة خطر عليهم، فتشتتهم دون يقظة معناه انهم لا يستطيعون رد غارات الاعداء، وحينما يغير عليهم مغير فإن أملهم الوحيد في استعادة قطعانهم هو ان يتجمعوا في فريق ويطاردون معاً المغيرين، وحيث ان المغيرين يعرفون ان مثل هذه المطاردة واقعة لا محالة فإنهم يحملون ما يستطيعون حمله معهم من النوق ويهربون بها بأقصى سرعة يستطيعونها، ويؤخرون مطارديهم بأن يعمدوا الى طمر الآبار التي يمرون عليها. وهم يذبحون الماعز للأكل، وإن كان هناك دم بين قبائلهم فإنهم لا تأخذهم أي رحمة في قتل أي رجل يصلون اليه من قبيلة القاتل، غير انهم لا يؤذون النساء او الأطفال. وتحتدم المعارك الحامية حينما يدركهم الفريق الذي يتبعهم او حينما تباغتهم جماعة مغيرة أخرى، وهنا تكون الخسائر كبيرة ذلك ان القتل يكون مآل الكثيرين منهم، ولا محل للرحمة والشفقة عندها.

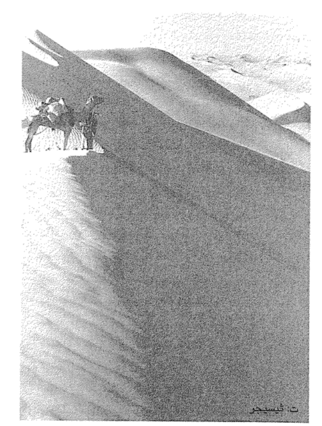
غادرت صلالة مرة أخرى في ١٤ يناير، حيث عبرت جبل القرا مرة أخرى عن طريق ممر قسميم، وعند رأس وادي غدون تماماً توجد بركة ماء تسمى «عيون» تحيط بها جروف كلسية يبلغ ارتفاعها ٢٠٠ قدم. ويغذي هذه البركة ينبوع ماء صغير، ويبلغ طولها ١٥٠ ياردة وعرضها ٣٠ ياردة، وهي عظيمة العمق. ومياه البركة التي ما تزال خضراء يحيط بها نبات الأسل أما تحت البركة فتنبت في قاع الوادي أشجار الأثل و«الحصر»، ويعتقد العرب بوجود وحش على هيئة أفعى يعيش في «عيون» وانه يتغذى على نوقهم. والافاعي تكثر في الغابات وفي جبل القرا غير ان وجودها يندر في الصحراء، بالرغم من ان أفعى لدغت أحد نوقنا ذات يوم، وقد استعادت هذه الناقة عافيتها

رغم انها كانت في مرض شديد لعديد من الأيام. وفي مسنين في وادي ديفين بالقرب من موضع التقائه بوادي حبروت أخذني بعض الرجال لأرى نفقاً يبلغ ارتفاعه ٢٠ قدماً على وجه أحد الجروف، ولا يمكن الوصول الى هذا النفق الا باستخدام حبل يربط في أعلى الجرف، وقد ملئت فتحة هذا النفق التي يبلغ طولها ٤ أقدام وعرضها قدمين بغطاء صلصالي حاول العرب ازالته منذ فترة قريبة حيث يسود اعتقاد راسخ بينهم ان هناك كنزا مدفوناً في هذا النفق. وقد حفروا في النصف الأعلى من الغطاء الصلصالي وزعموا انهم استطاعوا التوغل الى مسافة ٤٠ قدماً داخل النفق الملتوي. وقد كانت هناك كومة كبيرة من التراب المحفور في قاع الجرف، الا انهم توقفوا عن الحفر قبل ان يصلوا الى نهاية الغطاء. ويسكن حبروت بيت كثير والمهرة، وقد كانت القبيلة خائفة من وجود سياسة جديدة لدى حكومة عدن، وسرى حديث صاخب بين المحاربين من الشباب مفاده ان لا مفر من الحرب وعلى عدم الخنوع وعدم السماح لنصراني ان يستسقي من هذا المكان. وقد أخذ رجالي هذا على محمل الجد فاستولوا على البئر والتلال المجاورة له عند الفجر. وهؤلاء المهرة من بيت زعبنوت وهم قبيلة قوية كثيرة العدد يعيشون على السلاسل الساحلية بين جبل القمر وفتحة وادي حضرموت، الا ان هناك فروعا منهم متفرقة ويمتد وجودهم حتى أنظور، وهم يتحدثون لساناً خاصاً بهم يفهمه كثير من بيت كثير، ولعلها تعود الى نفس الاصول اللغوية للهجة القرا. وهم أشبه بالقرا في هيئتهم ويعدُون من الحلف الغافري. وبينهم وبيت كثير مقدار ضئيل من الصداقة، وكان كثير منهم يسقون ابلهم في البرك الضحلة فهنا يكثر الماء ويكان ان تجده في مستوى سطح الارض. وترسم نساؤهم خطوطاً خضراء وزرقاء أسفل انوفهن وذقونهن وخدودهن، وقد صبغت واحدة من نسائهم وجهها باللون الاخضر وهو ما أفقدها كل لمسة جمال. وكان بينهم هناك عدد قليل من العفار الذين لا يعدون اليوم من أفراد القبائل، ويعيش الكثير منهم بالقرب من جبال عمان، ويتحدثون اللهجة المهرية. والآبار يبلغ ارتفاعها ٢٠٠ قدم فوق مستوى البحر، وهي قريبة من حقول نخيل متوسطة المساحة يملكها بيت كثير ويستأجرها المهرة. وفوق الابار كانت هناك انقاض قلعة منهارة وفي الجانب الابعد من الوادي توجد بعض المباني الدائرية التي شيدت من الحجارة الخشنة بدون ان يكون فيها أي مدخل واضح للعيان، وقد دفن نصفها تحت التراب. ويعاني البدو من الملاريا ومن أمراض العيون والمغص الحاد الذي يهدّ أجسامهم تماماً لساعات عديدة، وآلام المعدة هي شكواهم الدائمة، وقد كشف البعض منهم عن آثار الكي الذي يلجأون اليه ليشفيهم من كل مرض. كما انني رأيت هنا شخصاً مصاباً بالجذام، وهو المجذوم الوحيد الذي رأيته في هذه البلاد. ومن هنا سرنا الى شلهميت حيث حفرنا كثيرا من الآبار الضحلة العمق، وقد قضينا أياماً ثلاثة في سقي ابلنا الثلاثين وملء قرب الماء التي كانت معنا. ويقطن شلحميت بيت كثير كذلك الا ان المهرة يستخدمونها ايضاً. وكان موضع سقيانا التالي هو وادي خواط وهو أحد روافد ميتن في أراضي بيت يماني. وكان الماء نادرا هنا ايضا، كما قضينا أيضا أياماً ثلاثة في سقي الابل. وبالقرب من هنا كان هنالك مرعى طيب وسرعان ما قدم علينا خمسون ضيفا من المهرة والرواشد وبيت يماني وبالحاف فقدمنا لهم الطعام. وكان هناك سالم بن حوارت شيخ بالحاف، وكان عجوزاً مدمناً على شرب القهوة. وبالحاف قبيلة متدينة، وهم من المشايخ وحماة قبر الشيخ الجوهري على الساحل. وحتى عهد قريب لم يكونوا يحملون السلاح، وهنا قمت باستئجار صبي من بيت يماني يبلغ من العمر سبعة عشر عاماً هو سالم بن كبينة، وكان معي اخوه غير الشقيق محمد، وهو ابن صالح بن كالوت الذي كان مرشداً لبرترام توماس. وكان الاخوان يعرفان بلقب «بن كبينة» ذلك ان عادة البدو ان ينسبوا الرجل الى امه فيقال ابن فلانة، وهي عادة غير معروفة بين القرا ولا بين المهرة كما أظن.

والى الغرب من خوات والى وادي جناب سرنا عبر سهول حصوية و«سيوح» وقد اخضرت بعد المطر الغزير الذي انهمر على هذا المكان في يوليو، وكانت هناك أسر بدوية متناثرة هنا وهناك ترعى قطعان ماعزها وأحيانا ابلها. وأخبرنا هؤلاء البدو عن جماعة مغيرة كبيرة من الدهم أغارت على المناهيل، ولهذا فقد اصبح رجالي في يقظة دائمة فكانوا يبعثون أمامهم المستكشفين لمسافة كبيرة أمامنا حيث نسير، ويطلبون منهم البقاء في التلال حولنا حينما يتوقف الركب. وفي سناو التي تبعد ٢٥ ميلا من الصحراء كانت هناك بئر محاطة بحجارة يبلغ عمقها ٤٠ قدماً في وادي قفر بين تلال من الكلس المتفتت. هنا وجدنا آثار أقدام حديثة لجماعة مغيرة من المهرة ولم يكن من بينهم أحد من الدهم. وكان بالقرب من هذه البئر قلعة متداعية ذات برجين ومقبرة كثيرا ما يستخدمها المغيرون. وقد لاحظت وجود رائحة كبريتية كريهة عند فم البئر، ويقال بأن هناك غازات سامة تخرج منها تسببت في موت الكثيرين. استسقينا من

مكان على مقربة من هنا عند حفرة ماء ضحلة العمق في مجرى مائي ذي جانبين شديدي الانحدار يسمى مظلول يبلغ ارتفاعه ١٨٠٠ قدم فوق مستوى البحر، كما استسقينا مرة اخرى في اراضي المناهيل عند آبار موجور بين تلال جبسية قاحلة منخفضة حيث لا يوجد الا القليل من الماء الفاسد. وهنا توجد ايضا قلعة متداعية وكان هناك بالقرب منها جمجمة رجل منهالي أرداه الصياعرة قتيلا في العام الفائت، فدسستها في أغراضي، وتوجد تلك الجمجمة الان في متحف الكلية الملكية للجراحين(١٥). من هنا تتبعنا آثار اقدام المهاجمين من الدهم الذين بلغ عددهم خمسة وأربعين رجلاً استولوا على خمسين رأساً من الابل من مكان قريب وأطلقوا النار على راعيين من المناهيل. وحتى وقت قريب كان الصياعرة مصدر كل رعب في هذه السهوب الغربية، حيث كانت غاراتهم تصل شرقاً حتى شصر وأنظور، غير ان الدهم القادمين من الاراضي اليمنية قد تفوقوا عليهم في السنين الاخيرة. وقد خرج أغلب رجال المناهيل في مطاردة المغيرين، وأدى مظهرنا الى بث الرعب في نفوسهم خاصة ان كل رجالنا كانوا يرتدون ملابس فضفاضة بأكمام طويلة مستدقة كتلك التي يلبسها الدهم. وقد كانت النيران تطلق بين حين وآخر فوق رؤوسنا، في حين كان «الربيع» من المناهيل يتحرك على ناقته تجاههم ملوحاً لهم بعمامته دلالة على انه يود ان يتحدث اليهم. وكانت الاشارة المقبولة على حسن النوايا تتمثل في رمي الرمل في الهواء وكان الآخرون يرون ذلك الرمل من على بعد، وقد عمدنا الى هذا التقليد كثيراً. وقد توقفنا عند احدى الاسر المنكوبة حيث سرق منها الدهم ثمانية رؤوس من الماعز وذبحوها وأكلوا لحمها، وقد شعرت هذه الاسرة بالتقزز والاشمئزاز منهم حين أخذ المغيرون في حلب الماعز مباشرة الى أفواههم.

في ثمود التي تعلو عن مستوى سطح البحر ب ٢١٦٠ قدماً كانت هناك بئر أخرى تحيط بها الحجارة يبلغ عمقها ٥٠ قدماً، وقد تم تنظيفها منذ مدة قريبة فأصبح ماؤها عذباً طيباً، وكان أول ماء عذب يدخل في فمي منذ ان غادرنا خوات. وهذه البئر والآبار التي تجاورها في هلايا وموجر وسناو هي الآبار التي لابد ان يستخدمها المغيرون حيث انه لا يوجد ماء آخر في هذه الرمال غرب زويرة وتريوة في دكاكة الا قليل من الماء غير العذب في رملة خرخاد بين اطراف وادي ضحية ووادي ايوة المناهيل. وبالقرب من البئر كانت هناك مقبرة وقبر احد الشيوخ حيث يترك الناس قرابين من حبات القهوة داخل قبة صغيرة تحتوي على فناجين ودلة قهوة ويد هاون وهاون يستخدمها عابرو السبيل لصنع القهوة. وهذه العادة الحميدة موجودة كذلك في قبر راعي المخاري عند رأس وادي واشة. ويبلغ عمق بئر هلاية ٢٥ قدماً وبها قليل من الماء العذب. هنا خيَّمنا بالقرب من قلعة اخرى مبنية من طابقين. وعند الغروب اخبرنا الكشافة ان هناك جماعة كبيرة من العرب خلف احد التلال، وقبل ان نتمكن من اعطاء اوامرنا بسوق الابل الى الداخل فتح حراس الابل النار على عشرين من العرب الراكبين الذين حملوا عليهم على حين غرة، ثم صوبوا نيرانهم من خلف تلال خفيضة ثم ردوا بإطلاق النار. ولكن سرعان ما سرى بعض الشك حين حدثناهم فتبين لنا انهم مناهيل عائدون من مطاردة الدهم، وقد ظنوا خطأً اننا جماعة مغيرة اخرى من الدهم غير انهم عرفوا اننا من الشرق حينما سمعوا صرخاتنا. ثم سايرنا جبل حبشية ذا القمة المستوية حتى عبرنا ٣٥٠٠٠ قدم من الامطار المتجمعة بين روافد وادي حضرموت ورأس وادي جناب. ثم هبطنا في وادي واشة وحينما لم نجد ماء عند ماخاري استسقينا عند هيسي نيمريت وبعدها بوقت قليل عبرنا الى أرض ثم هبطنا الى ساوم، وهذه الروافد المليئة بجلاميد الصخور لوادي حضرموت محاطة بجروف حادة الانحدار ارتفاعها ٤٠٠ قدم حيث يكثر وجود الوعل. ومن


ت: ثيسيجر

ساوم رحلنا على مهل نصعد الوادي الرئيسي الى تريم وقد أثرت في نفوسنا أيما تأثير كرم ضيافة بيت سعيد حيث وصلنا هناك يوم ٢٢ فبراير.

وقد كنت آمل ان أمضي في رحلتي عبر الرمال الغربية من حصن العبر الى سليل غير انني لسوء حظي قد منعت من ذلك. وكان ثلاثة من الرواشد الذين كانوا معي قد نووا الذهاب معي، وكنا قد جمعنا كل المعلومات المتوفرة عن الرمال والسهوب وأماكن الاستسقاء الى جهة شمال غرب تريم. وقد أضفتها في خريطتي، حيث ان الخرائط المتوفرة الى الشرق من الطريق الذي سلكه فيلبي كثيرة الأخطاء، ومن دلائل خطئها على سبيل المثال ان بعض الاودية قد رسمت على بعد ١٠٠ ميل بعيداً جهة الشرق. وهناك بئران الى الغرب من حصن العبر هما بئر ودعية التي تبعد ٥٠ ميلا الى الشمال من هناك غير انه يقال انها قد جفت هذا العام، والبئر الاخرى هي بئر زمخ في وادي هدهي. والبئران توجدان في أراضي الصعر. وهناك مكان سقيا كبير هو منواخ في عيوة الصعر الى الجنوب الشرقي من زمخ. ويبدأ ظهور الصحراء على بعد ٢٠ ميلاً شمال زمخ ويقال ان هذه الرمال كثبان عالية من الرمل الناعم، ويستحيل على المرء عبورها الا بعد ان يهبط من دابته. أما على الجانب الأبعد من الرمال هناك ماء في هاما التي تبعد حوالي ٥٠ ميلا جنوب سليل غير ان العرب لا يساورهم أدنى شك بأنه لا يوجد ماء في الرمال غرب دكاكة. وقد عبرها صيعر للهجوم على الدواسر غير انها رحلة فيها كثير من المشقة تمتد حوالي ستة عشر يوماً دون ماء. ولم يسمع أي من البدو الذين تحدثت معهم عن الرمال السريعة في هذه المنطقة ولم يسمع أي منهم بالاسم «بحر الصافي»، غير انني حينما كنت في المكلا سمعت برجل كربي رأى قبل عشرين عاماً بقايا جماعته وقد اجتاحتهم الرمال وهم قادمون من رحلة نهب على مسير سبعة أيام الى شمال حصن العبر في رمال رملة الغرغ.

وفي تريم انفصلت عن البدو الذين كانوا معي وعن سلطان الذي أحببته كثيراً وعن مسلم بن كمام ورفقائه الذين لا يفارقونه سعيد بن مسلم ومحمد ابن صالح بن كالوت وأخوه غير الشقيق ابن كبينة ذلك الصبي الضاحك، وعن شيوخ بيت يماني عوض بن خزي والأعور عبدالله بن مسعد ونمر بن سالم الذي كان شاعرنا و«ربيعنا» من المهرة مكتوب بن هريزي. وكان رجال الصحراء هؤلاء شم الانوف، مسمرو الوجوه نحيلو الاجسام، وكان جلياً للعين انهم في غير مكانهم بين رجال المدن اللينين، وكانوا في أشد التوق الى العودة الى مواطنهم. شعرت بالوحدة واليتم حينما أبصرتهم يقودون ابلهم في طريق العودة، راجعين الى فضاء الصحراء البديع.

الهوامش

١- يختن القرا وكذلك بيت كثير اولادهم حين يصل عمرهم حوالي السادسة عشرة سنة، اما الرواشد فيختنون أبناءهم وهم أصغر سنا، على الرغم من ان البعض في بيت يماني يؤخرونه الى السادسة عشرة او السابعة عشرة، والمهرة بين السابعة عشرة والثامنة عشرة وربما بعد ذلك. والقرا يختنون أولادهم حينما يتجمعون في مخيمات الشتاء. وطقوس الختان عند هذه القبائل يتم بأن يجلس الولد خلال العملية التي تتم في العلن على يد أحد افراد القبيلة على النحو البسيط الذي يقرره الاسلام.

٢- الوديان في جبال القرا من الشرق الى الغرب هي غشارب ودربيت وخيثيم وارزات وثاسا وريثوت وأربوت، ونيهاز وجرزيز وجردوم ونار وجيث وايشفت وارزوك وايثوف ونخليت ودامي ومغشي وافول وجيثان.

٣- السمر والمرخ والراكة والهبلة والسلم والتمارسك والمتكة والهسار ولوْيلا والحرمل.

٤- كل منطقة السهوب بين واديي قتبيت وجناب تسمى عادة «السيح» وجمعها «سيوح» وهي على عكس «الجدة» القاحلة الى الشرق من وادي قتبيت. والهضبة التي تقع الى الشمال من الجبال الساحلية تسمى «النجد» والرمال تسمى «الرمل»، ولا تعرف القبائل التي تقطن هذه المنطقة الاسم «الربع الخالي».

٥- التواريخ التقريبية للفصول هي كما يلي: الصيف من ٢٠ مارس الى ٤ مايو، والهميم بين ٥ مايو و٢٠ يونيو، ويشكل كل من الصيف والهميم ما يسمى «القيظ»، والخريف بين ٢١ يونيو و٢٠ سبتمبر، والشتوي بين ٢١ سبتمبر و٢١ ديسمبر، والربيع بين ٢٢ ديسمبر و٢٠ مارس.

٦- يقول الدكتور و. كامبل سميث W. Campbell Smith صنع الفأس من حجر النفريت (nephrite) وهو أحد أنواع اليشم (حجر كريم). ولا يوجد النفريت في شبه الجزيرة العربية، ولا شك انه قد جلب الى المنطقة من احدى المناطق المجاورة التي كان يستخدم فيها النفريت في العصر الحجري الحديث.

٧- يرى بيستون Beeston ان الكتابات ليست حميرية، اي اي ان حروفها ليست هي حروف العربية الجنوبية، بل انها «ثمودية»، وهي كتابة وجدت قبل الاسلام في شمال شبه الجزيرة العربية ووسطها بالرغم من قربها من حروف العربية الجنوبية.

٨- حصى العقاب التي تعرف بإسم «الجلجلة» كثيرة جداً في جروف الوادي على بعد أميال قليلة من قفع. كان بعضها بحجم كرة القدم، وقد حملت الاودية بعض الحصى الصغير الخفيف من هذا النوع الى مناطق بعيدة مثل مقشن.

٩- استخدمت كلمة «فهد» في بعض النقوش الاثرية التي تعود الى حوالي ١٠٠ عام قبل الميلاد وجدها فيلبي Philby في عقلة، التي تبعد حوالي ١٥ كيلومتراً غرب شبوة. ولا أعلم بوجود اي توثيق لوجود الفهد في شبه الجزيرة العربية على الرغم من بعض التقارير التي تتحدث عن وجوده في الكويت. وبالنظر الى التوزيع الجغرافي للفهد فإن عدم وجوده في شبه الجزيرة العربية أمر يبعث على الاستغراب.

١٠- «خسفة» هو الاسم الذي تسمى به أي بئر تشتهر بأن سقوط أحد الشهب التي تهوي من السماء تسبب في حفرها، غير انه لا يوجد ما يوحي بهذا في شكل هذه البئر.

١١- يظهر تحليل الملح ملحاً عادياً ملوثاً يحتوي على كمية متوسطة من الكالسيوم وسولفات المنغنيسيوم.

١٢- يصلي أفراد القرا والمهرة وبيت كثير فرادى أما الرواشد فيصلون في جماعة.

١٣- أسماء الجمل عند هذه القبائل هي: السنة الاولى «محولية»، والثانية «بنت لبون» او «جضاعة»، والثالثة «مزروبة»، والرابعة «ثني»، والخامسة «رباع»، والسادسة «سداس»، اما الجمل البالغ «موني». ويستخدمون كلمة «بوش» للإشارة الى قطيع الجمال، وكنت قد سمعت هذه الكلمة في جبل الدروز فقط.

١٤- بيت كثير والرواشد وبيت يماني والمهرة والمناهيل يستخدمون هذا السرج. ويسموه «شداد»، ولا يعرفون الاسم «زانة». اما قبائل مرة وصيعر والقبائل الغربية فيستخدمون سرج الركوب ذا القطبين.

١٥- يصف البروفيسور أ. ج. اي. كيف A. J. E. Cave الجمجمة في ورقة في مبنى الجمعية، ويستنتج انه «بناء على اسس مورفولوجية وعظامية فإنه من الواضح ان القحف لشخص ينتمي الى عرق من البحر الابيض المتوسط، انتشر في الماضي والحاضر ليشمل شبه الجزيرة العربية».

ظاهرة عبد الرحمن بدوي : آلة الفلسفة

الادعاء والاهتمام بالكم على حساب الإبداع الحقيقي

سعيـــد توفيق★

في حياتنا الثقافية رموز فكرية تحولت إلى أصنام نقدسها ولا يجرؤ أحد على المساس بها ؛ لأنها اكتسبت سلطة فكرية يسلم بها الناس دون وعي، ولا يحاولون مساءلتها أو تقييمها. وهذا عرض من أعراض مرض الثقافة التي لا تراجع نفسها، ولا تنشغل بالبحث والنقد والتقييم، وإنما بالتصديق والتسليم، وباتباع الشائع والمتواتر دون بحث وتدقيق. ولا شك أن عبد الرحمن بدوي يمثل في حياتنا الثقافية المعاصرة ظاهرة من هذا النوع الذي يمثل سلطة ومرجعية فكرية مسلم بها. وهذا هو ما ينبغي أن نتوقف عنده ونخضعه للنظر والمراجعة.

والحقيقة أن الكلام عن عبد الرحمن بدوي بوجه خاص من حيث هو ظاهرة فكرية، كلام محفوف بالمخاطر ؛ لأنه يمكن أن ينزلق - كما يحدث عادة - إلى الحديث عن الشخص: شخص عبد الرحمن بدوي. فلا شك ان هذا الجانب الأخير يمثل بالنسبة للكثيرين مادة شديدة الإثارة والتشويق بحيث تصلح لأن تكون مادة صحفية من الطراز الأول ؛ نظرًا لما تنطوي عليه شخصية بدوي من تفرد، وما تحفل به سيرة حياته من تطرف، وذلك من قبيل: الكلام عن بخله الشديد، وافتتانه بذاته، وازدرائه لأغلب البشر، والتشكيك في مدى وطنيته أو إيمانه.. إلخ. إن مثل هذا النوع من الكلام لا يدخل في باب التقييم الموضوعي لأي مفكر ؛ ولذلك ينبغي أن نجتنبه تمامًا ولا ندخله في اعتبارنا أو نلتفت إليه هنا. فالكلام عن الشخص لا أهمية له هنا، سواء كنا نعني بالشخص هنا شخصية عبد الرحمن بدوي أو مواقفه الشخصية من الآخرين ؛ فلا الشخص ولا مواقفه الشخصية أو قيمه التي يدين بها مما يكون موضع اهتمامنا هنا، طالما كان اهتمامنا ينصب في المقام الأول على تشخيص قيمته العلمية والفكرية: فكم من العباقرة والمبدعين كانوا بغيضين على المستوى الشخصي، ينفرون من الناس أو ينفر الناس منهم، أو حتى كانوا سيئي الخُلق بل خونة أحيانًا مثلما كان فرنسيس بيكون. وكم كان هناك - في مقابل ذلك - كثرة هائلة من البشر حُلوي المعشر، رقيقي الطباع، يتحلون بامتياز الخُلق، ومع ذلك لا يتمتعون بأي ذكاء. لا يهمنا إذن من الشخص هنا إلا ما تعلق منه بتكوينه الفكري، وما تعلق منه برؤيته وتقييمه هو نفسه لإنتاجه الفكري.

★ باحث وأكاديمي من مصر

والحقيقة أن عبد الرحمن بدوي يمثل بالفعل ظاهرة فكرية في حياتنا الثقافية تحتاج إلى تحليل. غير أن هذا التحليل لا ينبغي أن يسعى فحسب إلى فهم الظاهرة في ذاتها، وإنما أيضًا إلى فهمها في سياقها التاريخي لثقافتنا المعاصرة. ولا شك أن تحليل الظاهرة هنا لا يعني الإنشغال بتحليل ونقد جزئياتها بالوقوف عند تفصيلات مجمل أو بعض الأعمال الفكرية التي أنتجها بدوي، وإنما يعني الإنشغال بمعنى الظاهرة ودلالتها من خلال الكشف عن ملامحها العامة التي تميزها.

وسوف نبدأ بالكشف عن الملامح الظاهرية أو الشكلية المميزة لإنتاج بدوي الفكري، لندلف منها إلى الملامح المتعلقة بمضمون هذا الإنتاج ودلالته العامة:

الموسوعية والنزعة الكمية

من المعروف أن الانتاج الفكري لبدوي لا يدانيه من حيث الكم – الذي يزيد كثيرًا عن المائة كتاب – إنتاج أي مفكر أو باحث في مجال الفلسفة أو في أي مجال آخر من مجالات الفكر في ثقافتنا المعاصرة. ولقد تميز إنتاجه بالطابع الموسوعي ؛ إذ كتب في كل مجالات الفكر الفلسفي دون إستثناء، فشملت كتاباته المنطق والفلسفة اليونانية وفلسفة العصور الوسطى المسيحية، والفلسفة الإسلامية، وعلم الكلام والتصوف، والفكر الفلسفي الحديث والمعاصر، وفروع الفلسفة المتخصصة: كفلسفة الأخلاق، وعلم الجمال، وفلسفة التاريخ، ومناهج البحث. ولقد تنوع إنتاجه بين المؤلفات والترجمات للمذاهب وأعلام الفكر، فضلاً عن تحقيقات الكتب التراثية، وتأليف الموسوعات. وربما يكون هذا الكم الهائل من الإنتاج الفكري هو ما حدا بالأستاذ محمود أمين العالم لأن يصف بدوي بأنه «مؤسسة فلسفية».

ويبدو أن الاهتمام بالكم مسألة متأصلة في تكوينه الفكري، وفي نظرته إلى نفسه وتقييمه الذاتي لما أنتجه ؛ وهو أمر يمكن أن نكشف عنه ببساطة، لنرى بعد ذلك إلى أي حد جاء هذا الاهتمام بالكم على حساب الكيف، أعني على حساب القيمة الفكرية والعلمية لإنتاجه في حد ذاته:

وكون أن الاهتمام بالكم مسألة متأصلة في تكوينه الفكري هو أمر يشهد به لأول وهلة ذلك العدد الهائل من كتبه، وهو أمر كان يعد له ويشغله منذ بداية تكوينه العلمي ؛ إذ اعتاد في كتبه المبكرة أن يلحق بكل كتاب قائمة بكتاباته يضمنها سلسلة كان قد بدأ إصدارها بعنوان «الروائع المائة»، وهو العدد الذي كان يطمح إلى بلوغه منذ البداية. وذلك أمر غريب لا يمكن أن نتصوره هدفًا بالنسبة لمؤسسة نشر تجارية، لا بالنسبة لفيلسوف؛ فالفلاسفة على وجه الإطلاق لا ينشغلون بالكم أبدًا، وأغلبهم لم يكتبوا سوى بضعة أعمال، بل إن بعضًا منهم لم يُعرف إلا بعمل واحد هو الذي منحه لقب فيلسوف. فما بالنا إذا أمكن لامرئ أن ينتج في الفلسفة بمعدل عملين على الأقل كل عام مثلما فعل بدوي ! هل يمكن لعاقل أو لذي فطنة أن يصنف مثل هذا الإنتاج في فئة الابداع الفلسفي. إن مسألة كم الإنتاج لا تعني شيئًا بالنسبة للقيمة الإبداعية لهذا الإنتاج، بل إنها – على العكس من ذلك – تعطي مؤشرًا سلبيًا على القيمة الإبداعية لهذا الإنتاج، خاصة إذا كان في مجال الفلسفة. ولو احتكمنا إلى معيار الإبداع وحده، لكان كتاب «فلسفة المرآة» الذي ألَّفه محمود رجب تلميذ بدوي يفوق – على الأقل من وجهة نظري – كل ما كتبه بدوي نفسه. أما كيف أمكن لبدوي إنتاج هذا الكم الهائل من الكتابات الفلسفية، فلهذا تفسير عندي سوف أذكره في حينه.

وكون أن الاهتمام بالكم مسألة متأصلة في تكوينه الفكري هو أمر يشهد به لأول وهلة ذلك العدد الهائل من كتبه، وهو أمر كان يعد له ويشغله منذ بداية تكوينه العلمي ؛ إذ اعتاد في كتبه المبكرة أن يلحق بكل كتاب قائمة بكتاباته يضمنها سلسلة كان قد بدأ إصدارها بعنوان «الروائع المائة»، وهو العدد الذي كان يطمح إلى بلوغه منذ البداية. وذلك أمر غريب لا يمكن أن نتصوره هدفًا بالنسبة لمؤسسة نشر تجارية، لا بالنسبة لفيلسوف.

وإذا كانت مسألة كم الإنتاج لا تعني شيئًا من الناحية الإبداعية، فإنها كانت تعني الكثير بالنسبة لبدوي: فهو في سيرته الذاتية يؤكد على قيمة كتابه عن «إمانويل كانط» المؤلف من أربعة أجزاء، فيقول: «وفيما أعلم لا يوجد كتاب عن إمانويل كانط بهذا الاتساع والتفصيل، في أية لغة من اللغات التي أعرفها، وإن كانت توجد مئات من الكتب يتناول الواحد منها جانبًا أو موضوعًا

في فلسفة كانط على نحو أشد تفصيلا. لكنني أتحدث عن كتاب واحد عن«كل» فلسفة كانط، فلا كتاب كونو فيشر ولا كتاب إرنست كاسيرر بهذا الاتساع الذي لكتابي» (سيرة حياتي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص١٨١). كما أنه يتباهى – في نفس الموضع– بأنه كان يزود جميع تحقيقاته بمقدمات مستفيضة تبلغ الواحدة منها في المتوسط ستين صفحة! وهو في الجزء الأول من موسوعته في الفلسفة يفرد لنفسه مساحة هائلة مقارنة بفلاسفة عظام من أمثال هيدجر الذي نقل عنه بدوي ما ينسبه لنفسه. ومن المفارقات هنا أنه يتحدث عن نفسه في إحدى وعشرين صفحة، في حين أنه لا يخصص سوى أقل من صفحة واحدة للفيلسوف السابق عليه في الموسوعة وهو باومجارتن، رغم أن هذا الأخير هو الفيلسوف الذي يُنسب إليه تأسيس علم فلسفي، وهو علم الجمال بمفهومه الحديث (انظر: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ١٩٨٤). وهو عندما يتحدث عن نفسه هنا نراه يُغرقنا في تفاصيل كمية من ذلك النوع الذي لا يهم أحدًا، ولم يحدث أن أثار اهتمام أحد من الفلاسفة حينما يكتبون عن أنفسهم أو يكتب الآخرون عنهم، حتى بالنسبة للفلاسفة الذين كانت حياتهم مادة درامية خصبة للكتابة من أمثال شوبنهاور: فهو على سبيل المثال يتحدث عن قريته «شرباص» كما لو كانت مركز الكون ؛ إذ تقع على بعد ٤٢ كيلومترا من المنصورة و٢١ كيلومترا من دمياط، ويذكرنا بأن ترتيبه في شهادة الابتدائية جاء رقم ٣٥٤ من بين الحاصلين عليها الذي يقدر عددهم بثلاثين ألفا سنة ١٩٢٩، وبأن ترتيبه جاء الثاني في مرحلة شهادة البكالوريا، والأول في جميع مراحل الدراسة الجامعية. ولا ندري ما دلالة هذه الأرقام التي تشغله؟ وهل معنى ذلك أن أول الثانوية العامة في أيامنا هذه يعد أفضل منه؟ وهل يجوز أصلاً الحديث عن هذه الأمور في موسوعة يُفترض أنها موسوعة علمية متخصصة في الفلسفة. إن هذه الأمور لا تُذكر حتى في الكتب الشائعة عن حياة الفلاسفة، فما بالك بالموسوعات الفلسفية التي يفترض فيها أن تتناسب حجم المادة العلمية المخصصة لفيلسوف ما بحجم الفيلسوف نفسه، وما بالك إذا كان الشخص موضوع هذه المادة ليس بفيلسوف أصلاً وإنما هو مجرد باحث كبير أو بحّاثة في مجال الفلسفة؟! إن الأمر هنا يقتضي ألا يرد اسمه أصلاً في مثل هذه الموسوعات، وحتى لو سلمنا بإمكانية ذلك لاعتبارات غير علمية من قبيل: أن الموسوعة عربية، وأن مؤلفها ليس متحررًا تمامًا من الاعتبارات الذاتية حينما يكتب عن نفسه – حتى لو سلمنا بذلك، فكان يكفي تمامًا بضعة سطور يخصصها المؤلف لنفسه.

ولو احتكمنا إلى معيار الإبداع وحده، لكان كتاب «فلسفة المرآة» الذي ألفه محمود رجب تلميذ بدوي يفوق - على الأقل من وجهة نظري - كل ما كتبه بدوي نفسه. أما كيف أمكن لبدوي إنتاج هذا الكم الهائل من الكتابات الفلسفية، فلهذا تفسير عندي سوف أذكره في حينه.

الاهتمام بالنقل على حساب الإبداع

الاهتمام بالكم لا بد أن يأتي دائمًا على حساب الاهتمام بالإبداع كما نوهنا من قبل. غير أن هذه المقولة لازالت نظرية صورية، ولا بد لنا من البرهنة عليها بالتطبيق على مضمون الفكر الذي نجده في كتابات بدوي. ويرى بدوي نفسه أن إنتاجه الفكري يسير في ثلاثة اتجاهات: الاتجاه الأول هو مذهبه الفكري المتضمن في رسالتيه للماجستير والدكتوراة، والاتجاه الثاني يتمثل في التحقيقات، أما الاتجاه الثالث فيتمثل في الترجمات والمؤلفات التي قدم من خلالها الفكر الأوروبي:

ولو نظرنا في الاتجاه الأول بدءًا برسالته للماجستير، وعنوانها «مشكلة الموت في الفلسفة المعاصرة»، فإنه يكفينا هنا تقييمه هو نفسه لها، إذ يقول إنها « تدخل في الاتجاه الأول، أي عرض مذهبي في الفلسفة. وثلاثة أرباع الرسالة يتناول مشكلة الموت في الفلسفة الوجودية، وبخاصة عند مارتن هيدجر» (سيرة حياتي، ص ١٥٢). فانظر في تلك الفقرة القصيرة المؤلفة من جملتين لترى مدى التناقض فيهما: فهو في الجملة الأولى يقول إن رسالته تقدم مذهبه في الفلسفة (أي إبداعه الخاص)، وهو في الجملة الثانية يقول إنها في معظمها تتناول مشكلة الموت في الفلسفة الوجودية،

وبخاصة عند هيدجر (أي بحث في مذاهب الآخرين، لا إبداع لمذهب فلسفي خاص). أما رسالته للدكتوراة التي تحمل عنوان «الزمان الوجودي»، فيرى أنها تمثل إسهامًا وإضافة إلى وجودية هيدجر؛ إذ يقول نقلاً عن ملخص محتوى الرسالة الذي نشره بعد ذلك في موسوعته الفلسفية بعنوان «خلاصة مذهبنا الوجودي»: «وإسهامي في الفلسفة الوجودية إنما يرتبط مباشرة بوجودية هيدجر، ويعد إكمالاً لمذهبه في عدة نواح: أولاً- في تفسير ظواهر الوجود على أساس الزمانية....» (سيرة حياتي، ص١٧٩). وإذا تجاوزنا عن عدم دقة بدوي في استخدام المصطلحات الأساسية هنا؛ حيث ان فلسفة هيدجر لا تعد مذهبًا، وإنما اتجاهاً فلسفياً أو فكرياً، فضلاً عن أن هذه الفلسفة لا توصف بأنها وجودية، وإنما هي فلسفة للوجود أو فكر عن الوجود تأثرت الفلسفات الوجودية به بقوة - إذا تجاوزنا عن ذلك هنا في هذا السياق وفي غيره من السياقات، فإن ما لا يمكن التجاوز عنه هو ذلك الادعاء الذي ينسب فيه بدوي إلى نفسه تفسير ظواهر الوجود على أساس من الزمانية: فلا شك أن مثل هذا الادعاء ينطوي على نوع من الخداع للقارئ العربي غير العارف بفلسفة هيدجر أو على الأقل غير الملم بأبجدياتها ؛ فالحقيقة أن الملم بأبجديات فكر هيدجر يعرف أن إحدى تلك الأبجديات هي تفسير الوجود على أساس من الزمانية كما هو واضح حتى من عنوان كتابه الرئيسي «الوجود والزمان». ومن الغريب أن هذا الادعاء يتجاوز التضليل ويبلغ حد التخلط الفكري حينما يزعم بدوي أن هذا التفسير - الذي ينسبه لنفسه - هو بمثابة ثورة كوبرنيقية قد أحدثها في علم الوجود. يقول في موسوعته الفلسفية تحت عنوان «خلاصة مذهبنا الوجودي»: «فالزمان هو المقوم الجوهري لماهية الوجود، والعامل والفاعل في تحديد معناه. وتفسير الوجود على هذا النحو فيه ثورة لا تقل في عنفها وخطر

وهو في الجزء الأول من موسوعته في الفلسفة يفرد لنفسه مساحة هائلة مقارنة بفلاسفة عظام من أمثال هيدجر الذي نقل عنه بدوي ما ينسبه لنفسه. ومن المفارقات هنا أنه يتحدث عن نفسه في إحدى وعشرين صفحة، في حين أنه لا يخصص سوى أقل من صفحة واحدة للفيلسوف السابق عليه في الموسوعة وهو باومجارتن، رغم أن هذا الأخير هو الفيلسوف الذي ينسب إليه تأسيس علم فلسفي، وهو علم الجمال بمفهومه الحديث

نتائجها عن تلك التي قام بها كوبرنيك في علم الفلك. فإذا كان كانط قد نعت مذهبه النقدي بأنه ثورة كوبرنيقية في نظرية المعرفة، فإن في وسعنا أن ننعت مذهبنا بأنه ثورة كوبرنيقية في علم الوجود» (الموسوعة الفلسفية، ص ٢٠٩). ولا حاجة بنا للتعليق على هذا، وإنما نريد التأكيد فقط على أن العنوان الذي يضع بدوي هذا الكلام تحته، وهو «خلاصة مذهبنا الوجودي» - الذي يعده ملخصًا لرسالته في الدكتوراة - هو عنوان لم يكن بقدوره أن يستخدمه حينما كان يقدم لرسالته آنذاك التي حصل عليها بمرتبة الشرف الثانية حينما كانت الرسائل العلمية تقدر بقدرها، وهو تقدير يعبر عن جهد حقيقي واضح مبذول فيها، دون أن يعبر عن إبداع فلسفي كما يدعي. فالرسالة في معظمها معتمدة - كما نوهنا - على أطروحات هيدجر في «الوجود والزمان»، ومطعمة في الجزء الأخير منها بآراء مستمدة من منطق العواطف عند كيركيجارد.

ولا شك أن لبدوي جهوداً واضحة في تحقيق كثير من النصوص الهامة في تراثنا الفكري، وهي جهود كان لها فضل كبير على المشتغلين بمجالات معرفية عديدة، مهما قيل عن كونها معتمدة على تحقيقات باول كراوس، وعما شابها من أخطاء وتسرع. أما عن كتبه المترجمة، فتعد جزءًا من جهوده في مجال تقديم أعلام الفكر الأوروبي، وهي الجهود التي تمثل أحد اتجاهاته الأساسية في التأليف. وهو يصف هذا الاتجاه الذي يقوم على تقديم الفكر الأوروبي بأنه اتجاه «قد تطور من النموذج الذي على غراره ألفت الكتب الثلاثة الأولى: نيتشه، واشبنجلر، وشوبنهور - إلى نموذج أكثر توسعًا وأشد اعتمادًا على النصوص والتفاصيل، مثلما فعلت في كتابي عن شلنج، ثم خصوصًا في كتابي عن «إمانويل كانط» (سيرة حياتي، ص ١٨١). والحقيقة - كما هو معروف لقلة من المتخصصين - أن هذه الكتب منقولة عن كتابات أجنبية (ألمانية في معظمها): فكتاب شيلنج - على سبيل

وما بالك إذا كان الشخص موضوع هذه المادة ليس بفيلسوف أصلاً وإنما هو مجرد باحث كبير أو بحّاثة في مجال الفلسفة؟! إن الأمر هنا يقتضي ألا يرد اسمه أصلاً في مثل هذه الموسوعات

المثال – منقول في معظمه من كتاب كونو فيشر عن شيلنج، وكتاب كارل ياسبرز الذي يحمل عنوان «فلاسفة عظام». Grosses Philosophen وهو نفسه في هذا الكتاب وفي غيره، يصرح ضمنًا بهذا النقل حينما يضع عنوانًا لفصل أوجزء من الكتاب ويشير في الهامش إلى المصدر المنقول منه هذا الفصل أو الجزء. وهو في أحيان أخرى لايشير على الإطلاق للمصدر الذي ينقل عنه، مثلما فعل في كتابه «شوبنهور» الذي يخلو من الإشارة إلى أي مصدر من المصادر التي نقل عنها. ولا حاجة بنا إلى التأكيد على أن هذا الأسلوب في الكتابة لا علاقة له بالتأليف العلمي أو بالكتابة الأمينة. فلو قام بدوي بتوثيق علمي لكل المصادر التي نقل عنها، لتبدى لنا معظم إنتاجه هنا في صورة ترجمات غير دقيقة لا يعتد بها أو يعتمد عليها. ولذلك، فإن هذه الكتابات ليست بمؤلفات ولا بترجمات ؛ فليس فيها جهد التأليف الذي يبذله المرء في سبيل تشكيل رؤية خاصة لموضوع بحثه، كما أنها ليس فيها الجهد المضني للترجمة التي تلتزم بالدقة والأمانة العلمية. والحقيقة أن الذين عرفوا بدوي حق المعرفة وشاهدوا عن قرب أسلوبه هذا في التأليف هم الذين يفهمون تمامًا مغزى هذا التحليل ؛ إذ كان يُشاهد دائمًا في مكتبة الشويخ بالكويت عاكفًا على كتاب باللغة الأجنبية لا لأجل قراءة ودرس وتأمل، وإنما لأجل اقتناص أفكاره: عين على الكتاب ويد تنقل ما تراه العين إلى صفحة بيضاء.

ولأن كل هذا غير معروف للعامة ولغير المتخصصين في الفلسفة من المثقفين والباحثين في شتى فروع المعرفة، بل غير معروف لكثير من المتخصصين في الفلسفة في أيامنا هذه ممن لا يعرفون الرجوع إلى الفكر في مصادره الأصلية، فإننا نرى هؤلاء جميعًا – عندما يقصدون بدوى أو يقعون على بعض كتاباته بالمصادفة – ينبهرون بشمولية كتاباته التي تشمل شتى فروع المعرفة التي يقصدونها، فينهلون منها ظانين أنهم قد وقعوا على كنز ثمين، فيعجبون من أمر هذا الرجل المشتغل بالفلسفة ولكنه يفيدهم أجمعين، فلا يجدون بدًا من تبجيله وإعلائه فوق رؤوس العلماء أجمعين.

فهو في الجملة الأولى يقول إن رسالته تقدم مذهبه في الفلسفة (أي إبداعه الخاص)، وهو في الجملة الثانية يقول إنها في معظمها تتناول مشكلة الموت في الفلسفة الوجودية، وبخاصة عند هيدجر (أي بحث في مذاهب الآخرين، لا إبداع لمذهب فلسفي خاص)

آلة الفلسفة (فهم الظاهرة في سياقها التاريخي)

إن مجمل ما تقدم هو ما يفضي بنا إلى توصيف إنتاج بدوي الفكري باعتباره «آلة للفلسفة»، وأنا أفضل هذا التوصيف على توصيف الأستاذ العالم لبدوي بأنه «مؤسسة الفلسفة»: حقًا إن الإنتاج الفكري الضخم لبدوي يجعله أشبه «بمؤسسة فلسفية» من حيث إن هذا الإنتاج يمتد ليشمل شتى مجالات الفلسفة، إلا أن هذا التوصيف الأخير لا يقول لنا كل شيء؛ فهو يصف الظاهرة من خارجها دون أن ينفذ إلى معناها ودلالتها.

لا شك أن إنتاج بدوي قد ملأ ركنًا أساسيًا في المكتبة العربية، بحيث لا يمكن تصور هذه المكتبة بدونه، وبحيث لا يمكن تصور باحث في مجال الفلسفة خاصةً لا يرجع إلى بدوي أو يستغني عنه. ولكن الباحث المتميز يجد لزامًا عليه أن يرجع إلى بدوي ولا يرجع إليه: يرجع إليه ويعتمد عليه كأداة أولية تعينه على البحث الفلسفي، دون أن يعتمد عليه طوال الوقت. فهو يرجع إليه ؛ لأنه يمده بالمفاتيح الأولية اللازمة لدرس موضوع ما، فيلم إلمامًا أوليًا بأطرافه، ويعرف أهم مصادره ومراجعه، ويعرف شيئًا عن المصطلحات الخاصة به، وخاصة تلك المصطلحات الغريبة أو المكتوبة بلغة ميتة كاليونانية القديمة أو اللاتينية وغيرها من اللغات التي كان بدوي يتقنها. فالباحث إذن يجد لزامًا عليه أن يستخدم بدوي كما يستخدم آلة ضرورية من آلات البحث تشبه الموسوعات والمعاجم والقواميس. ولكن إذا ما فرغ الباحث من هذه المهمة، وشرع في إنشاء بحثه، والعكوف عليه بالدرس والتأمل والتحليل والنقد، فعليه أن يترك بدوي إلى غيره.

غير أن بدوي لم يكن مجرد أداة أو آلة خادمة

وإذا تجاوزنا عن عدم دقة بدوي في استخدام المصطلحات الأساسية هنا؛ حيث أن فلسفة هيدجر لا تعد مذهبًا، وإنما اتجاهًا فلسفيًا أو فكريًا. فضلاً عن أن هذه الفلسفة لا توصف بأنها وجودية، وإنما هي فلسفة للوجود أو فكر عن الوجود تأثرت الفلسفات الوجودية به بقوة

للبحث الفلسفي فحسب، وإنما كان أيضًا آلة ناقلة للفكر الأوروبي وجعله ميسورًا للقارئ العربي. والحقيقة أن بدوي نفسه يصرح بأن الهدف من كتاباته في إطار سلسلة «خلاصة الفكر الأوروبي» هو «إحداث ثورة روحية في الفكر العربي ؛ إذ وجدت أن السبيل إلى ذلك هو الاطلاع على الفكر الأوروبي الذي استطاع أن يحقق تقدمًا عظيمًا في الفكر الإنساني، فيما تخلف العقل الإسلامي العربي عن متابعة تطور الفكر الإنساني منذ القرن الثاني عشر. وكما أن معرفة التراث اليوناني هي التي أوجدت نهضة الفكر الإسلامي في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) وما تلاه، فإني رأيت أن معرفة الفكر الأوروبي الحديث والمعاصر هي الكفيلة بإحداث نهضة في الفكر العربي والإسلامي» (سيرة حياتي، ص ١٥١). ولا شك أن بدوي محق في دعواه هنا تمامًا، بل إننا يمكن أن نذهب إلى أبعد مما يقوله هنا بدوي عن نفسه لنؤكد أنه لم يكن مجرد ناقل للفكر الأوروبي دونما وعي، وإنما كان يقوم بعملية نقل انتقائي لتيارات بعينها لها صلات وثيقة فيما بينها، وخاصة فلسفة الوجود والفلسفة الوجودية. وعلى الرغم من أن هناك كثيرًا من المشتغلين بالفكر الفلسفي قد ساهموا في إشاعة تيار الفلسفة الوجودية في الثقافة العربية، فإن بدوي يظل هو الممثل الرئيسي في ثقافتنا لهذا التيار إذا ما نظرنا إليه بمعناه الواسع، أعني في روحه العامة وروافده الأساسية لدى هيدجر وغيره من السابقين عليه. ولقد حاول بدوي أن يستلهم روح هذا التيار ويوظفها في رؤيته للتراث الإسلامي بالتأكيد على ما هنالك من صلات وثيقة بين التصوف والوجودية بناءً على ما فيهما من نزعة ذاتية فردية. غير أن جهود بدوي هنا كان لها تأثيرها الواضح في واقع الثقافة العربية بصورة غير مباشرة، وبوجه خاص في مجال الإبداع الفني والأدبي.

وهو في أحيان أخرى لايشير على الإطلاق للمصدر الذي ينقل عنه، مثلما فعل في كتابه «شوبنهور» الذي يخلو من الإشارة إلى أي مصدر من المصادر التي نقل عنها. ولا حاجة بنا إلى التأكيد على أن هذا الأسلوب في الكتابة لا علاقة له بالتأليف العلمي أو بالكتابة الأمينة

إن جهود بدوي هنا ينبغي النظر إليها وتقييمها في إطار سياقها التاريخي: فرغم كل ما قلناه من أنه لم يكن فيلسوفًا أو مبدعًا لمذهب فلسفي كما يشيع هو عن نفسه وكما يظن الكثيرون، وإنما كان ناقلاً واعياً للفكر الأوروبي – رغم ذلك، فإن هذا النقل ذاته كانت ولا تزال له قيمته ومكانته الكبرى ؛ لفضله على الثقافة العربية الإسلامية في مرحلة تاريخية ما. فلا شك أن هذا النقل الذي يقوم على عملية الهضم والاستيعاب للفكر الوافد في نسيج الثقافة المنقول إليها، كان مرحلة مطلوبة لخدمة ثقافتنا الناهضة آنذاك في زمن لم يكن يعرف فيه الناس شيئًا عن تيارات الفكر الغربي المعاصرة. ولقد فعل أقران بدوي شيئًا شبيهًا بهذا، كل حسب توجهاته وبقدر طاقته: فعل هذا، على سبيل المثال، زكي نجيب محمود الذي نقل وتمثل وأشاع روح الفلسفة العلمية في الثقافة العربية من خلال كتبه ومقالاته. فلقد كان هؤلاء امتدادًا بقوة الدفع الذاتي لحركة نهضوية تنامت في مصر خلال النصف الأول من القرن الماضي، ولكنها سرعان ما أُجهضت على كافة مساراتها السياسية والاجتماعية والثقافية. ولذلك، فإننا أحوج الآن أكثر من أي وقت مضى لجهود تشبه جهود بدوي وأقرانه من القادرين على نقل روح الفكر: فبينما جعل هؤلاء القارئ العربي على ألفة بتيارات الفكر السائدة آنذاك، ومواكبًا لها، بل وناقدًا أحيانًا – فإن تلك الصلة بتيارات الفكر الغربي قد انقطعت في وقتنا هذا الذي تتنامى فيه هذه التيارات وتتطور بصورة مذهلة. وليت بيننا الآن عشرات من أمثال بدوي بجهده الضخم الذي يشبه جهد الآلة وإن خلا من الإبداع ؛ لأنه لا بد من تجاوزات وتنازلات في فترات النكوص التي يسبق فيها النقل الإبداع، ويواكبه أحيانًا كرافد مخصب ومحفز له. وبذلك الفهم لبدوي كظاهرة فكرية يمكن أن نتبين ما فيها من حقيقة وما يشاع عنها من وهم.

فالباحث إذن يجد لزامًا عليه أن يستخدم بدوي كما يستخدم آلة ضرورية من آلات البحث تشبه الموسوعات والمعاجم والقواميس. ولكن إذا ما فرغ الباحث من هذه المهمة، وشرع في إنشاء بحثه، والعكوف عليه بالدرس والتأمل والتحليل والنقد، فعليه أن يترك بدوي إلى غيره.

حركة المسافر وطاقة الخيال:
دراسة في المدهش والعجيب والغريب

محمد لطفي اليوسفي*

في أزمنة البدء أيام العالم لم يزل بعد طريا هشا محاطا بالأسرار وأيام الكلمات لم تزل تمتلك سرّية الإيماءة وسلطان الإشارة كانت الرحلة تعبيرا عن إصغاء الكائن لنداء الأقاصي. فالرحلة من جهة كونها حركة سفر وانتقال إنما تترجم الرغبة في العبور من الهنا إلى الهناك، من الأليف إلى المجهول، من المحدود الضيق الخانق إلى المطلق. الرحلة ليست حدث سفر وتجوال في المكان أو في الوهم والخيال فحسب، بل هي ترجمة فعلية لرغبة الكائن في الخلاص من شرطي الزمان والمكان والعدم.

في أزمنة البدء أيام كانت الحياة هشة طرية مشتهاة كانت الرحلة تعبيرا عن إصغاء الكائن لنداء الأقاصي. وفي أزمنة البدء كان خروج قلقامش من أروك تجسيدا لهذه الرغبة الجارفة في تحطيم الحدود ومشاركة الآلهة في الخلود. وفي الأزمنة ذاتها كان بناء برج بابل تجسيدا للرغبة في الرحيل من البشري المحدود إلى المطلق والألوهي. لقد كانت رحلة قلقامش رحلة في المكان امتدّت أفقيا من بلاد الرافدين حتى جبال الأرز في لبنان. أما الرحلة التي خطّط لها بنو البشر نكاية في الآلهة آن بنائهم لبرج بابل فقد كانت حركة صعود وعروج امتدّت عموديا من الأرض إلى السماء وكلّلت بالخسران. ولن تخرج رحلة أورفيوس آن هبوطه إلى مملكة الدياجير عن هذه الأطر. فلقد كانت رحلة تنشد اختطاف الحياة من أحشاء العدم. وعلى هذا البحث الممضّ عن المعنى كان جريان رحلة عوليس في الأوديسية. أما كتاب ألف ليلة وليلة فإنه كتاب سفر وترحال بامتياز. سفر من الواقعي المصدّق به باتجاه ما لا يقبل التصديق لجعله ممكن التصديق، وما لا يمكن وقوعه في الأعيان لجعله ممكنا في التوهّم والأذهان بالالتجاء إلى القصّ والتخييل وتحطيم الحدود الفاصلة بين الممكن والمحال.

ومثلما لم يجن قلقامش من رحلته غير المرارات، هُدّم برج بابل فبُلبِلت ألسنة بني البشر جرّاء سخط الآلهة. وعاد أوروفيوس كسير النفس إلى موطنه طراقيا بعد أن حكم على حبيبته يوريديكا بأن تؤبّد في مملكة هاديس وحيدة إلى الأبد.

الرحلة، من هذا المنظور، ليست مجرّد سفر باتجاه التّخوم، بل هي فعل وجود. ومعنى كونها فعل وجود أنها بحث عن المعنى أو توسيع لدائرة المعنى. وهي أيضا تعبير عن رغبة الكائن في الإفلات من شرط لم يختره، لكنه اختار أن ينازله. والرحّالة، مثله مثل عابر السبيل إنما يختار الإقامة في السفر والترحال بحثا عن المغاير والفريد والعجيب. إنه يخوض

---

* ناقد وأكاديمي من تونس

تجربة السفر ثم يدوّنها. لذلك يرد نصّه الذي يروي حكاية حاله مخترقا بزمنين: زمن التجربة وزمن تدوينها. إن زمن التدوين أو القصّ لا ينفتح على زمن خوض التجربة إلاّ بالاستحضار والتذكّر والحنين.

وبذلك تصبح عملية التدوين في حدّ ذاتها نوعا من الإيثار والكرم، إيثار الرحّالة لبني قومه وكرمه تجاههم. فهو لا يغنم الثروة لنفسه بل يمكّن ناسه ممّا غنمه. فيجنّبهم ويلات السفر وأهواله ومخاطره ويحقّق لهم عن طريق التخييل والقصّ المتعة التي تتولّد عن رواية تلك الأهوال والمخاطر.

أن يكتب الرحالة وقائع رحلته أو يسردها على متلقيه معناه أن يستعيد الأحداث التي عاشها ويستحضرها من الذاكرة ويعيد ترتيبها ويتورّط في الحكي. وللحكي فتنته وأحابيله. للحكي مفاجآته وله إكراهاته أيضا. ثمة تجاذب ينشأ في لحظة السرد بين ما يدرك بالحال، أي التجربة كما عاشها الرحّالة، وما يدرك بالمقال، أي الرحلة كما سيرويها صاحبها. ثمّة مسافة تسمح للذاكرة بتطهير المدركات التي شاهدها الرحّالة عيانا وتجري عليها نوعا من التحويل والتبديل. وثمّة تبديل آخر ينشأ نتيجة الانتقال من زمن الأحداث كما عاشها الرحّالة إلى زمن الحكي. وللحكي شروطه وإكراهاته. ذلك أن الحكاية وما يداخلها من حذف وإضافة واستسلام لفتنة السرد وحرص على إبهار المتلقّي بالفاتن والغريب والمهيب -كلّ هذا- من شأنه أن يجعل الحكاية لا توازي الواقع ولا تحاكيه، بل تصبح قبضا على الحياة في غرائبيتها وفي أشدّ لحظات توهّجها. وهذا ما يمليه العقد المفترض بين الرحّالة ومتلقيه.

إن العقد بين الرحّالة الذي يسرد رحلته ومتلقّيه المفترض عقد مضمر مسكوت عنه. لكنّه عقد محدّدٌ بَيِّنٌ أيضا، إذ لا يمكن للمتلقّي أن ينشدّ إلى الحكاية إلاّ متى وجد فيها ما ينتشله من الضجر، الضجر من المألوف والمعاد والمكرور. ولاشيء أكثر من الغريب والفريد والعجائبي تحقيقا لهذه الغاية. فلا يمكن للرحلة من جهة كونها حكاية أن تنهض بهذه المهمّة إلا متى نذرت نفسها للمهمّات العظيمة. وأوّلها إنقاذ المتلقّي من الضجر عن طريق إبهاره وإمتاعه واستدراجه إلى نوع من المشاركة الوجدانية. إن الرحّالة يعلم يقينا أن تجربته لا يمكن أن تنال القبول والإعجاب إلا متى عوّل في سرد وقائع رحلته على ما أسمّيه قانون التعجيب حتى لا يخذل توقّعات المتلقّي. والتعجيب في حدّ ذاته هو الذي يمكّن الكلام من تخطّي عتبة العادي والمألوف والمتعارف. وهو الذي يجعل الكلام يتشكّل جامعا إلى اللذّة الاعتبار، وإلى الإمتاع المؤانسة.

من هنا يستمدّ الطابع المقاوِم للعجيب والمفارق والمدهش. فهو يسهم في إمتاع المتلقي فيما هو يحقق غاية الاعتبار. ومن هنا يتسلل الطابع التذكّري الحلمي. ففي الحلم يمارس الرحّالة صراعا ثقافيا يمدّ الثقافة التي ينتمي إليها بمتخيّلات وتشخيصات ورموز توسّع من قدرتها على مقاومة المتخيّلات الوافدة من ثقافات أخرى. يكفي هنا أن ننظر في كتاب نخبة الدهر في عجائب البر والبحر للشيخ شمس الدين أبي عبد الله محمد أبي طالب الأنصاري الصوفي الدمشقي المعروف بشيخ الربوة، وسندرك أن هذا الطابع المقاوم يتّخذ أكثر من مظهر. فهو يرد صريحا في فاتحة الكتاب إذ يعلن المؤلّف أنه قد نذر كتابه لمطاردة الجميل والفاتن والمهيب مبيّنا أن الغاية من وضعه إنما هي السفر باتجاه الفريد والقبض على الغريب والعجيب. وهو يجاهر بأن كتابه عبارة عن تهجٍّ للأرض وما تزخر به من عجائب من شأن الإخبار عنها أن يحفظ على المؤمنين دينهم ويزيدهم إيمانا بأن ما جاء به محمد هو الحقّ ولا ريب. فالنبي ليلة المعراج قد تمكّن من الإحاطة بكلّ ما أبدع الله من عجائب. والإخبار عن بعض ما رآه إنما يمثّل فعلا جهاديا بالتّمام والكلية. يكتب الشيخ شمس الدين في خطبة الكتاب:

صلى الله على سيدنا محمد المبعوث إلى كافة البرية أحمرها وأسودها وأعجامها وأعرابها والذي بلغ ملك آمنة ما زوى له من مشارق الأرض ومغاربها وأطلع ليلة الإسراء على ملكوت السماوات والأرض وأملاكها وعجائبها.

ثم يبيّن المراد من تصنيفه لمؤلّفه ملحّا على أن كل ما على الأرض من موجودات وكائنات إنما يمثّل إيماءات وإشارات إلى الحقيقة التي حظي بها المؤمنون في ديار الإسلام. يكتب:

وبعد فهذا كتاب سميته نخبة الدهر في عجائب البر والبحر يشتمل على العلم بهمة الأرض وأقاليمها وتقاسيمها واختلاف القدماء في ذلك وعلاماتها ومعمورها من البحار المتصلة والمنفصلة والجزائر والجبال والأنهار -الحرارات والآجام العظيمة والعيون أهم الممالك ومسالكها والأمصار

الكبار ورساتيقها والآثار القديمة والعمائر العظيمة والعيون والآبار والينابيع العجيبة والحيوان النادر الشكل.

تلك هي استراتجيات الكتابة. إنها تنهض لا باعتبارها مجرّد حكاية تنشد التسلية بل باعتبارها فعل مقاوَمة. وهي لا تتكتّم على مقاصدها بل تجاهر بها فتخبر المتلقّي بأن للكائنات والموجودات جانبها العجيب اللامرئي الذي يدقّ المسلك إليه. يكتب في الفصل الخامس ومداره وصف البحر الأسود «بحر طرابزنده بحر الروس ويسمى نبط والأسود»:

بحر الروس وسرداق بحر مظلم كثير الاضطراب كبير الموج مهول سريع تغرق المراكب فيه لشدة غليانه واضطرابه واختلاف الرياح فيه (...) وكثيراً ما يظهر بهذا البحر التنّين الذي يزعم من لا علم عنده أنه حيوان حي وأنه ينقله الملائكة من البحر إلى جهنم عند عتّوه وطغيانه على دوابّ البحر وأنه يكون في جهنّم من جملة حيّاتها وأنواع العذاب فيها وزعم آخرون أن التنانين دوابّ تكون في قعر البحر فتعظم وتؤذي ما فيه من دابّة فيبعث الله السحاب والملائكة فتخرجها من البحر وتلقيها في أرض يأجوج ومأجوج فيأكلوها.

ويكتب محدّثا عن سمك بحر الروم:

وسمكه لها وجه آدمي بلحية بيضاء ولون جسده كلون الضفدع وهي في قدر العجل ويسمى الشيخ اليهودي يخرج من البحر ليلة السبت قبل غروب الشمس إلى البر ولا يزال إلى غروب الشمس ليله الأحد فيدخل البحر وسمكه أيضاً كصورة رجل محارب بيده سيف قصير وبالأخرى ترس مدور وعلى رأسه بيضة برفرف وذلك كله قطعة واحدة حيوان واحد جسم حي واحد السيف عضو والترس عضو والخوذة عضو يسمى سياف البحر وأكثرها يوجد ببحر سردانية وبرشلونة والله أعلم وحيوان كهيئة الرجل والمرأة بالوجوه وأبدانها أبدان السمك وهذا النوع يوجد كثيرا قريب زقاق سبته وفيه وفي البحر المحيط منه بكثرة وربما حمله البحر إذا مد فيلقيه في الساحل عند جزره يتخبط فيصاد بسرعة قبل عود المد إليه وسمكة طولها (شبرين) أو أقل مكتوب على ظهرها بالعربية لا إله إلا الله ومكتوب بين أذنيها من خلف محمد رسول الله وهذه السمكة توجد حول مياه قسطنطينية حيث يوجد السمك الذي يسمونه سقنقور.

هكذا تتشكّل الكتابة في قالب رحلة من المعلوم إلى المجهول، ومن المدرك في الأعيان إلى ما يصعب تمثّله في الأذهان. لذلك تحفل بالحديث عن الغرائب التي يصعب على الذهن تمثّلها. فتجتذب العقل إلى نهاياته وتفلت من مبدأ الاحتمال النقدي. إذ يحرص المؤلّف على تملّي غرائب الموجودات جميعها فيدوّن العجيب والفاتن ويوسّع من دائرة الحلم ومجاله. يخترق الواقعيّ ويشرع في تحطيم الحدود الفاصلة بين المرئي المشاهد في الأعيان وغير المرئي الذي لا يمكن أن يطال إلا بالتوهّم وعلى سبيل التخيّل. وبذلك تنفتح الكتابة على الفاتن والمبهر والبديع الذي يثير الفتنة والخوف في آن معا. وكما في كلّ المشاهد والتصاوير التي يبتنيها الخيال ستعتمد الكتابة على التقاط مدركات مرئية متعارفة في الواقع وتبتني بها الخارق والعجيب وما لا يمكن أن يوجد في الواقع، فيما هي تدفع بالعقل إلى نهاياته وأقاصيه وتتوغّل في المناطق التي تفلت من قبضته بواسطة التخييل والتصوير. لذلك يطفح الكتاب بمشاهد من شأنها أن تلبّي حاجة المتلقّي إلى الجميل الذي يظهر في هيئة غير متوقّعة أصلا وتضعه في حضرة المهيب. وترد المشاهد والصور جميعها لتخدم مقاصد المؤلّف وحرصه على إثبات أن محمدًا هو المصطفى.

يستمدّ الطابع المقاوِم للعجيب والمفارق والمدهش. فهو يسهم في إمتاع المتلقي فيما هو يحقق غاية الاعتبار. ومن هنا يتسلّل الطابع التذكّري الحلمي. ففي الحلم يمارس الرحّالة صراعا ثقافيا يمدّ الثقافة التي ينتمي إليها بمتخيّلات وتشخيصات ورموز توسّع من قدرتها على مقاومة المتخيّلات الوافدة من ثقافات أخرى

هكذا يعلن قانون التعجيب عن نفسه وهو يعمل ولا يكلّ. ثمّة أشياء يستبعدها العقل، وسيعمل كتاب نخبة الدهر في عجائب البرّ والبحر على التوغّل بالعقل داخل ما يستبعده ولا يرتضيه ليبتني نوعا من التمثّل المستحيل. ويبتني، في الآن نفسه، عالما بين مكانين حتى يكون الكلام فاتنا ومصدّقا به في الآن نفسه. لذلك تنهض الكتابة على استدعاء المعلوم (سمك/ بحر/ سيف/ ترس/ ضفدع/ امرأة/ عين...) ويتصرّف فيه وفق نسق يسمح بإشاعة اللّبس في تلك المدركات. وتنهض عمليّة بعثرة صفات الموجودات والكائنات وخاصياتها موظّفة لتحقيق هذه الغاية (سمك له وجه آدمي بلحية بيضاء/ لون جسده كلون الضفدع/سمك في صورة رجل محارب بيده سيف قصير/بيده الأخرى ترس مدوّر...). ترد المدركات المتعارفة (الضفدع/السمك/الرجل/ الترس...)

لتمنح الكلام قاعه الواقعيّ وتعطّل إمكانية عدم التصديق. ويرد التوسّع فيها عن طريق الإفراط والمغالاة وبعثرة الصفات والخاصيات ليخرج بالكلام إلى دائرة العجيب الفاتن الذي يحول دون التعامل مع هذا المشهد تعاملا عقليًا. والنصّ إنما يحقّق مبدأ رفع عدم التصديق عن طريق إثارة الدهشة والإبهار في ذات المتلقّي.

الإقناع، في مثل هذه الحال، فعل جهادي لأنه سيعمّق إيمان المؤمن وقد يجعل الجاحدين الطاعنين على الحقيقة المحمدية يرجعون عن نكرانهم وجحودهم إذا أخبروا بكلّ تلك العجائب ومنها خبر السمكة التي «كتب على ظهرها بالعربية لا إله إلا الله ومكتوب بين أذنيها من خلف محمد رسول الله.» إن الإقناع الذي ينشد الكلام تحقيقه لا يمكن أن يكون عقليا، بل نفسيًا. وذلك عن طريق إثارة الجميل والمهيب في نفس المتلقي. لذلك يعوّل الكلام على قانون التعجيب ويبتني الجميل الآسر، والفاتن المدهش، والمهيب المخيف. ثمّة في كتاب عجائب الدهر هجمة للجمال في هيئة غير المتوقّع، وهجمة للمهيب في هيئة غير المحتمل وما لا يقبل به العقل أصلا.

يجسّد كتاب عجائب الدهر الحلم وهو يتحوّل إلى فعل جهادي. هذا الحلم المقاوِم سيظلّ يوسّع من مجالات عمله وكيفيّات إعلانه عن نفسه. وستصبح أغلب نصوص الرحّالة العرب عبارة عن فضاءات فيها تنكشف عبقريّة الثقافة التي أنتجتها. وفيها تنكشف مقدرة الخيال على توسيع دائرة الممكن والمحتمل. فيها تنكشف أيضا كيفيّات غزو الخيال والتوهّم منطقة اللاّمعقول.

حتى أنه لا يمكن أن ينظر في الكلام باعتباره مصدّقا به أو غير قابل للتصديق لأنه يكرّس، بما يبتنيه من فريد وعجيب ومهيب، مبدأ رفع عدم التصديق الذي ينهض عليه السّرد عادة. فيتشكّل الكلام في شكل حكاية. والحكاية إنما تنجز في فعل القصّ وبه. وبذلك تصبح القراءة العقلانيّة للحكاية قاصرة ومحدودة لأنها تخلّ بمبدأ هام عليه جريان فعل القصّ وهو مبدأ رفع عدم التصديق. لاسيما أن الحكاية تنهض على المواربة واللعب والالتواء، مجسّدة بذلك ما تتوفّر عليه الطّاقة المبدعة من مقدرة فائقة على الزيغ والمراوغة وتحطيم الحدود والأنظمة المنطقية.

هذا ما يعلن عن نفسه وفق طرائق أخرى في رحلة ابن فضلان مثلا. إن رحلة ابن فضلان رحلة في المكان من مدينة السلام حتى بلاد الترك والصقالبة والروس. وهي رحلة ذات مقصد جهادي بيّن. إذ كانت غاية القائم بها الإسهام في نشر الدين الجديد وترسيخه في بقاع لم يتمكّن المسلمون من فتحها ونشر الدعوة فيها. يكتب ابن فضلان في مفتتح نصّه:(١)

«لمّا وصل كتابُ ألمش بن يلطوار ملك الصقالبة إلى أمير المؤمنين المقتدر يسأله فيه البعثة إليه ممن يفقّهه في الدين، ويعرِّفه شرائعَ الإسلام، ويبني له مسجداً وينصب له منبراً ليقيم عليه الدعوة له في بلده وجميع مملكته، ويسأله بناء حصن يتحصن فيه من الملوك المخالفين له، فأُجِيْبَ إلى ما سأل من ذلك. وكان السفير له نذير الحرمي، فندبت أنا لقراءة الكتاب عليه وتسليم ما أهدي إليه والإشراف على الفقهاء والمعلمين وسبِّب له بالمال المحمول إليه لبناء ما ذكرناه وللجراية على الفقهاء والمعلمين على الضيعة المعروفة بأرثخشمثين من أرض خوارزم من ضياع ابن الفرات.وكان الرسول إلى المقتدر من صاحب الصقالبة رجل يقال له عبد الله بن باشتو الخزري والرسول من جهة السلطان سوسن الرسي مولى نذير الحرمي وتكين التركي وبارس الصقلابي وأنا معهم على ما ذكرت فسلّمت إليه الهدايا له ولامرأته ولأولاده وإخوته وقُوّاده وأدوية كان كتب إلى نذير يطلبها».

والناظر في بنية هذه الرحلة وفي طرائق انتظام السرد فيها وكيفيات تتالي الأحداث سرعان ما يدرك أن ابن فضلان لا ينقل الأحداث كما جرت فعلا بل يتعمّد الإيجاز والحذف ويتخلّى عن الإطناب والوصف في المواضع التي يكون مدارها الإخبار عن أحداث تبدو له أدخل في باب العادي والمألوف. يكتب محدّثا عن خروجه من مدينة السلام باتجاه بلاد الترك:

رحلنا من مدينة السلام يوم الخميس لإحدى عشرة ليلة خلت من صفر سنة تسع وثلاثمائة فأقمنا بالنهروان يوماً واحداً، ورحلنا مجدين حتى وافينا الدسكرة فأقمنا بها ثلاثة أيام، ثم رحلنا قاصدين لا نلوي على شيء حتى صرنا إلى حلوان فأقمنا بها يومين. وسِرْنا منها إلى قرميسين فأقمنا بها يومين، ثم رحلنا فَسِرْنا حتّى وَصَلنا إلى هَمَذان فأقمْنا بها ثلاثة أيام. ثم سرنا حتى قدمنا ساوة فأقمنا بها يومين، ومنها إلى الري فأقمنا بها أحد عشر يوماً ننتظر أحمد ابن علي أخا صعلوك لأنه كان بخُوَار الري. ثم رحلنا إلى خوار

الري فأقمنا بها ثلاثة أيام..»(٢).

لقد نذر ابن فضلان رحلته للقبض على الغريب والمجهول. لذلك لم يتوسّع في وصف المَحَالّ والمدائن التي أقام فيها. حتى كأن لا شيء بالنهروان يغري بالوصف والإخبار ولاشيء هناك في الدسكرة وحلوان وقرميسين وهَمَذان وساوة والريّ وخوار الريّ. وباطل الإخبار عن المتعارف والمألوف في رحلة ستحفل بالعجيب والغريب. أو لكأن ابن فضلان يتعجّل بلوغ المواضع التي سيمتّع فيها متلقّيه المفترض بالإخبار عن الغرائب والأعاجيب. والراجح أن ابن فضلان كان قد رأى في الطريق إلى هذه المدن والمحالّ جديدا يمكن أن يكون قد لفت انتباهه، لكنّه تخلّى عن ذكره لأنه على يقين من أن ما رآه من غرائب في بلاد الترك والروس والصقالبة يجعل الحديث عن كلّ ما عاينه في طريقه من مدينة السلام حتى خزار الريّ مجرّد ثرثرة لا طائل من ورائه. إن مقصد ابن فضلان هو إمتاع متلقّيه بالعجيب والغريب والمفارق. لقد قضى في الطريق الرابطة بين مدينة السلام وخوار الريّ وفي المدائن التي أناخ فيها سبعة وعشرين يوما بلياليها. ولم ير طيلة هذه المدّة ما هو جدير بالنقل والتدوين. تتراجع عملية التكثيف والإيجاز ويأتي الوصف والإطناب في ذكر التفاصيل حالما يبدأ العجيب بالترائي. فيتوسّع ابن فضلان في ذكر المناخ البارد القاسي ويمعن في رصد التفاصيل التي تضفي على الكلام بعدا تخييليا يسهل معه على المتلقّي أن يتمثّل حال المقول فيه. ثمّة انتقال من الأليف إلى المتوحّش. وثمّة افتتان بهذا المتوحّش. يعلن الافتتان عن نفسه في شكل توسّع في رصف المشاهد والتصاوير المجسّدة للحياة في توحّشها وضراوتها سواء أعلن ذلك عن نفسه في الطبيعة أو في طبائع بني البشر وعاداتهم. من ذلك مثلا وصفه لضراوة الطبيعة:

«بلغني أن رجلين ساقا اثني عشر جملاً ليحملا عليها حطباً من بعض الغياض فنسيا أن يأخذا معهما قدّاحة وحرّاقة وأنهما باتا بغير نار فأصبحا والجمال موتى لشدة البرد. ولقد رأيتُ لهواءِ بردِها بأن السوقَ بها والشوارع لتخلو حتى يطوف الإنسانُ أكثرَ الشّوارعِ والأسواقِ فلا يجد أحداً ولا يستقبله إنسانٌ، ولقد كنت أخرج من الحمّام فإذا دخلت إلى البيت نظرت إلى لحيتي وهي قطعة واحدة من الثلج حتى كنت أدنيها إلى النار(٣).

لاشيء في رحلة ابن فضلان يسمح بالذهاب إلى أنه كان يقرن بين قسوة الطبيعة وتوحّشها وضراوتها وغضب السماء على ناس تلك البقاع الذين لم يوسّعوا للحقيقة المحمدية بينهم مكانا. لكنّ وصفه لناس تلك التخوم ووصفه لطباعهم وطرائق مقامهم على الأرض يمنح هذا التأويل بعضا من مبرّرات.

يعمد ابن فضلان إلى التنويه بخصال الشعوب والأمم التي حلّ بين ظهرانيها. فيحدّث عن كرمهم وقرى الأضياف عندهم، ويحدّث عن صونهم لأعراضهم وعقابهم للزناة والسرّاق. وهو بذلك يخطو خطوة واضحة باتجاه هذا الآخر المختلف. غير أن كلامه يطفح في العديد من المواضع باستبشاع فعالهم وصنائعهم تحت الشمس. فيذكر مثلا أن النساء والرجال كانوا يستحمّون في النهر عراة وهو ما لا ترضاه عقيدته وحضارته وعاداته. يكتب مثلا: «وما زلت اجتهد أن يستتر النساءُ من الرجال في السباحة فما استوى لي ذلك.(٤)

إن العقد بين الرحّالة الذي يسرد رحلته ومتلقّيه المفترض عقد مضمر مسكوت عنه. لكنه عقد محدَّدٌ بَيِّنٌ أيضا، إذ لا يمكن للمتلقّي أن ينشدّ إلى الحكاية إلاّ متى وجد فيها ما ينتشله من الضجر، الضجر من المألوف والمعاد والمكرور. ولاشيء أكثر من الغريب والفريد والعجائبي تحقيقا لهذه الغاية

يختلط الافتتان في كلام ابن فضلان بالاستبشاع والاستفظاع آن وصفه للشعوب والأقوام التي رآها. يكتب في وصف الروس مثلا:

«ورأيتُ الروسيَّةَ وقد وافوا في تجارتِهم ونزلوا على نهر إتل، فلم أرَ أتمَّ أبداناً منهم كأنَّهم النَّخْلُ شقرٌ حمرٌ لا يلبسون القراطق ولا الخفاتين ولكن يلبس الرجلُ منهم كساءً يشتمل به على أحد شقَّيه ويُخرج إحدى يديه منه ومع كلٍّ واحدٍ منهم فأسٌ وسيفٌ وسكّينٌ لا يفارقه جميعُ ما ذكرنا.(٥)

لكن هذا الافتتان سرعان ما ينفتح على استفظاع طباعهم وعاداتهم فهم يجمعون إلى وساخة الأبدان دنس الأرواح حتى صاروا «كالحمير الضالة». ثمّة هجمة للمتوحّش مروّعة. ثمّة ملاحقة للتفاصيل تمدّ الكلام ببعد تخييلي واضح إذ يقع التركيز على ما يجعل المتلقّي يمثل في حضرة الطبيعة البشرية متوحّشة عبر تصوير أقوام تكاد العتبة الفاصلة بينهم وبين البهيمة تمّحى تماما. يكتب:

«وهم أقذرُ خلقِ الله لا يستنجون من غائطٍ ولا بولٍ ولا

يغتسلون من جنابةٍ ولا يغسلون أيديهم من الطَّعام، بل هم كالحمير الضَّالَّة ... ويجتمع في البيتِ الواحدِ العشرةُ والعشرون والأقلُّ والأكثرُ ولكلِّ واحدٍ سريرٌ يجلس عليه ومعهم الجواري الروقة للتُّجارِ فينكحُ الواحدُ جاريتَه ورفيقُه ينظر إليه، وربَّما اجتمعت الجماعةُ منهم على هذه الحالِ بعضُهم بحذاءِ بعضٍ، وربَّما يدخل التاجرُ عليهم ليشتري من بعضِهِم جاريةً فيصادفُه ينكحُها فلا يزول عنها حتى يقضي أربه. ولا بدَّ لهم في كل يوم من غسلِ وجوهِهِم ورؤوسهم بأقذرِ ماءٍ يكون وأطفسُه، وذلك أنَّ الجاريةَ توافي كلَّ يومٍ بالغداةِ ومعها قصعةٌ كبيرةٌ فيها ماءٌ فتدفعها إلى مولاها فيغسل فيها يديه ووجهَه وشعرَ رأسِهِ فيغسلُه ويسرِّحُه بالمشطِ في القصعة، ثم يمتخطُ ويبصقُ فيها ولا يدع شيئاً من القذرِ إلا فعلَه في ذلك الماء، فإذا فرغَ مما يحتاج إليه حملت الجاريةُ القِصْعَةَ إلى الذي إلى جانبه ففعلَ مثلَ فعلِ صاحبِه، ولا تزال ترفعها من واحدٍ إلى واحدٍ حتَّى تديرها على جميعِ من في البيتِ، وكلُّ واحدٍ منهم يمتخطُ ويبصقُ فيها ويغسل وجهَه وشعرَه فيها».

وعلى هذا الاستفظاع أيضا جريان كلام ابن فضلان عن بعض الأقوام من الترك يقول في وصف بعضهم: «وهم يحلقون لحاهم ويأكلون القمل يتتبع الواحد منهم درز قرقطه فيقرض القمل بأسنانه».(١) ويقول عن بعضهم الآخر:

«أفضينا إلى قبيلة من الأتراك يعرفون بالغزية وإذا هم بادية لهم بيوت شعر يحلون ويرتحلون... وهم مع ذلك كالحمير الضالة... لا يستنجون من غائط ولا بول ولا يغتسلون من جنابة ولا غير ذلك، وليس بينهم وبين الماء عمل خاصة في الشتاء، ولا تستتر نساؤهم من رجالهم ولا من غيرهم، كذلك لا تستر المرأة شيئاً من بدنها عن أحدٍ من الناس». (٨)

هكذا يستدرج ابن فضلان متلقِّيه المفترض إلى استفظاع طباع أقوام لم يخرجوا من الدياجير إلى نور الحقيقة التي حملها بين جنبيه من مدينة السلام. وهو يركِّز على ما يجعل المتلقِّي يشعر بالقرف فيتوسَّع في ذكر الوساخة والعفن (مخاط/ غائط/ بول/ ازدراد القمل) ويعمد في الآن نفسه إلى ذكر بعض الفعال التي تسوِّي بين البهيمة والناس الذين يصفهم. إذ يعمد إلى توشية كلامه بذكر ما يدلّ على أن أولئك الأقوام لا يقيمون للجسد أي وزن حتى أن لا حياء عندهم ولا خجل. فهم يتناكحون قدّام بعضهم البعض. حتى أن المرأة منهم قد تأتي قدّام الغرباء فعالا لا يمكن للمسلم إلا أن يستعيذ بالله من شرّها. يكتب «نزلنا يوماً على رجل منهم فجلسنا وامرأة الرجل معنا فبينا هي تحدثنا إذ كشفت فرجها وحكّته، ونحن ننظر إليها فسترنا وجوهنا وقلنا: أستغفر الله.(٩)

ثمة تشبيه سيظلّ ابن فضلان يردّده ويلجأ إليه كلّما مثل في حضرة المتوحّش. وهو قوله إنهم «كالحمير الضالّة.» حين يصف طباع الأقوام الذين لم تشملهم الحقيقة التي حملها معه من مدينة السلام برعايتها. ولهذا التشبيه دلالته على تصوّر ابن فضلان للإنسان. إن الإنسان في نظره صانع قيم. فإن هو عدِمها خرج من دائرة البشري إلى الوحشي وضلّ. ثمّة في البشري جانب ألوهي إن عدمه المرء بطُل أن يكون إنسانا. هذه هي الحقيقة التي يضمّنها ابن فضلان كلامه من قبيل الإيماء. وهاهنا بالضبط ينكشف البعد الجهادي المقاوِم في رحلته. ثمّة إلحاح على أن الحقيقة السماوية التي يدين بها هي التي توقّي المرء من النزول إلى مستوى «الحمير الضالّة».

هذا البعد المقاوِم الذي يتراءى في تلاوين الكلام على سبيل اللمح ويتوسّل استدراج المتلقّي بواسطة الوصف والتخييل كثيرا ما يتّخذ طابعا أكثر تستّرا ويتحوّل إلى مشاهد غير قابلة للتصديق أصلا. والراجح أن المسافة الفاصلة بين التوهّم والإخبار عن الوقائع تمحي أو تكاد في ذهن ابن فضلان آن تدوينه لرحلته. فيطفح الكلام بما يدلّ على أننا في حضرة تكثيف استيهامات فرديّة. وسواء كانت هذه الاستيهامات راجعة إلى استسلام المؤلّف لفتنة السرد أو كان مردّها حرصه على دفع التعجيب إلى الذرى التي تجتذب خيال المتلقّي إلى النهايات والأقاصي التي يغدو معها التمثل مستحيلا فإن المشاهد التي يبتنيها في هذه المواضع تظلّ تشير إلى أن الكتابة تتوسّل طريقها إلى العجيب بتحويل النص إلى فضاء للتخيّل والتوهّم. ثمّة تباعد عن الممكن والمحتمل. وثمة تلاعب بالمتلقّي قصد وضعه في حضرة المهيب والمفارق. نقرأ مثلا:

«رأيتُ قبل مغيبِ الشَّمْسِ بساعةٍ قياسيةٍ أفقَ السماءِ، وقد احمرَّت احمراراً شديداً، وسمعتُ في الجو أصواتاً شديدة وهمهمة عالية، فرفعتُ رأسي، فإذا غيمٌ أحمرُ مثلُ النَّارِ قريبٌ مني، وإذا تلك الهَمْهَمَةُ والأصواتُ منه، وإذا فيه أمثالُ النَّاسِ

والدَّوابُّ، وإذا في أيدي الأشباح التي فيه تشبه النَّاس رماحٌ وسيوفٌ أتبيَّنُها وأتخيلُها، وإذا قطعةٌ أخرى مثلُها أرى فيها أيضاً رجالاً ودواب وسلاحاً، فأقبلتْ هذه القطعةُ تحمل على هذه كما تحمل الكتيبة على الكتيبة، ففزعنا من ذلك، وأقبلنا على التضرُّع والدعاءِ، وهم يضحكون منا ويتعجَّبون من فعلِنا. قال: وكنَّا ننظر إلى القطعةِ تَحْمَلُ على القطعةِ، فتختلطان جميعاً ساعةً ثم تفترقان، فما زال الأمرُ كذلك ساعةً من اللَّيل ثمَّ غابتا، فسألنا الملكَ عن ذلك فزعم أنَّ أجدادَه كانوا يقولون: إنَّ هؤلاء من مؤمني الجنِّ وكفارِهم وهم يقتتلون في كل عشيَّةٍ وإنَّهم ما عدموا هذا مُذْ كانوا في كلِّ ليلة».(١٠)

للجان في المتخيَّل الإسلامي مكانة ومنزلة. وهم في التصوَّر الإسلامي كبني البشر بالضبط بعضهم آمن وبعضهم الآخر اختار دروب الضلال ولم يبال بالدعوة المحمَّدية(١١). وابن فضلان في ابتنائه لهذه المشاهد التي يجاهر فيها بأنه لم يعد يدري هل كان «يتبيَّنها» أم كان «يتخيَّلها» حتى ضاعت المسافة الفاصلة بين المشاهدة والتوهّم، إنما يستند إلى التشخيصات والرموز التي ابتدعها المتخيَّل الإسلامي في رحلة بحثه عن المعنى. ثمّة في هذا المشهد هجمة للجمال مرعبة. وابن فضلان إنما ينشد إقناع المتلقّي بمصداقيّة رحلته ورسالته. والإقناع، في مثل هذه المواضع أيضا، لا يمكن أن يكون عقليا بل نفسيًا. وذلك عن طريق ابتناء الجميل والمهيب. لذلك لا يبتني الكلام مشهدا خارقا فحسب، بل يبتني الجميل الآسر، والفاتن المدهش، والمهيب المخيف. ثمّة في كلام ابن فضلان هجمة للمهيب في هيئة غير المحتمل وما لا يقبل به العقل أصلا. بل إن هذا المشهد عبارة عن هجمة للجمال مروّعة لأنها تشوّش الحواسّ وتجتذب الإدراك إلى النهايات والأقاصي. إن المهيب هو ما يحرص النصّ على ابتنائه حتى يخرج بالمتلقّي من دوره السلبي ويدرجه في الحكاية ويزجَ به في أحداثها ووقائعها.

ثمّة تلاعب بالمتلقّي. شدّ وجذب. عنف وتوتّر. انتقال من العاديّ إلى الخارق. وثمّة في كل هذا تسلّل للمتخيّلات الدينية المقاومة. ففي البدء حين كان فردوس البداية الذي صنعه الربّ إسعادا لآدم كانت الحيّة التي هي إبليس عدوّة للإنسان وذرّيته. ولآدم معها قصّة انتهت بتشرّده هو وزوجه في براري الفناء. ليس في نصّ ابن فضلان ما يدلّ جهارا على أنه يسوّي بين الأقوام الذين عاين ضلالهم وتوحّشهم والحيّة التي هي إبليس زعيم الأشرار وكبيرهم بلا منازع. لكن إلحاحه في بعض المواضع على أن الحيّات في الأرض التي زارها كانت تتعايش مع بني البشر وتتحنّن عليهم دون أن تهجس بإيذائهم أبدا يسمح بهذا التأويل. وسواء كان ابن فضلان على وعي بأنه يصدر عن التشخيصات والرموز التي حفل بها المتخيل الديني أو كان غافلا عن ذلك فإن طريقته في ابتناء بعض مشاهده تكشف ما لهذه المتخيّلات من مقدرة على تلوين التوهّمات والاستيهامات الفردية. يكتب ابن فضلان واصفا التعايش العجيب بين ابن الإنسان والحيّة التي هي إبليس:

ورأيتُ الحيَّاتِ عندهم كثيرةً حتَّى إنَّ الغصن من الشجرةِ لتلتفُّ عليه العشر منها والأكثرُ ولا يقتلونها ولا تؤذيهم، حتى لقد رأيتُ في بعضِ المواضعِ شجرةً طويلةً يكون طولُها أكثرَ من مائةِ ذراعٍ، وقد سقطتْ وإذا بدنُها عظيمٌ جداً فوقفت أنظر إليه إذْ تحرَّك فراعني ذلك وتأمَّلتُه فإذا عليه حيَّةٌ قريبةٌ منه في الغلظ والطول فلمَّا رأتني سقطتْ عنه وغابتْ».(١٢)

تبلغ ظاهرة تسلّل المتخيّلات المقاومة إلى كتب الرحلة ذراها في صنف آخر من الرحلات لم يكن مداره الترحال في المكان بل في السفر في الزمان بحثا في المستقبل عما كان في الماضي. هذا الصنف من الرحلات يجسّده مثلا كتاب التوهّم للمحاسبي. فهو عبارة عن رحلة متخيّلة من الأرض إلى السماء، ومن اللحظة الحاضرة إلى ما سيكون في نهايات الزمان حيث يستردّ المؤمن أمنه وغبطته ويرفل منعّما في الفردوس لا يكدّر صفوه شيء. وفي هذا الصنف من الرحلات المتوهّمة يتمّ التعويل أيضا على قانون التعجيب لإبهار المتلقّي واستدراجه إلى نوع من المشاركة الوجدانية يدرجه في وقائع الحكاية.

إن كتاب التوهّم عبارة عن رحلة خياليّة مذهلة في عالم ما بعد الموت. وهو خطاب رجل دين يتوجّه بالكلام إلى قارئه المفترض ويحرص على جعله يعيش على سبيل التوهّم والتخيّل نوعا من السفر الليليّ المروّع من الدنيا إلى الآخرة، حيث تنتظره دار النعيم بما فيها من غبطة وسعادة تعاش ولا توصف، أو تتلقّفه جهنّم بزفيرها وويلاتها التي تفوق ما يمكن أن يتحمّله البشر.

يبدأ الكتاب بتصوير لحظة النزع عندما يتراءى ملك الموت

مقرًا العزم على خطب عظيم. ويشرع في انتزاع الرّوح من الجسد. ويحرص المحاسبي على مخاطبة متلقيه في نبرة تقريرية إخبارية قائلا:

«فتوهّم نفسك وقد صرعت للموت صرعة لا تقوم منها إلاّ إلى الحشر إلى ربّك، فتوهّم نفسك في نزع الموت وكربه وغصصه وسكراته وغمّه وقلقه، وقد بدأ الملك يجذب روحك من قدمك، فوجدت ألمَ جذبه من أسفل قدميك، ثم تدارك الجذب واستحثّ النزع وجذبت الروح من جميع بدنك، فنشطت من أسفلك متصاعدة إلى أعلاك، حتى إذا بلغ منك الكرب منتهاه، وعمّت آلام الموت جميع جسمك، وقلبك وجل محزون».

غير أن الكلام يتمكّن رغم اعتماده على التقرير والمباشرة من تخييل لحظة الاحتضار. ثمّ يتوسّع في الإخبار عن سؤال الملكين في القبر. ويتفنّن في إيراد التفاصيل التي تدفع إلى تخيّل ما يجري في القبر من عذاب. يقول: «فتوهّم أصواتهما حين يناديانك لتجلس لسؤالهما إيّاك ليوقفاك على مساءلتهما، فتوهّم جلستك في ضيق لحدك، وقد سقطت أكفانك على حقويك، والقطنة من عينيك عند قدميك».(١٤)

إن الكتاب لا يكتفي بتصوير الإنسان وحيدا مرتعبا مروّعا فحسب، بل يعوّل على قانون التعجيب ويتوسّع في رسم مشاهد تخلع القلوب. وتكشف طرائق المتخيّل العربي في إنتاج الصور والتشخيصات التي تسمح للجميل أن يعلن عن نفسه في هيئة المروّع والمخيف والمهيب. إننا في حضرة رحلة تتمّ من الهنا إلى الهناك، من المرئي إلى اللامرئي.

لذلك يبتني النص واقعا متخيّلا انطلاقا من الغياب، أي انطلاقا ممّا لا يمكن أن يدرك بالحواسّ. فتتحوّل المفاهيم إلى صور ومشاهد. من ذلك مثلا مفهوم القيامة وعبور الصّراط والنّعيم والعذاب. وتصبح تلك المشاهد نفسها منطقة معبّرة للحدود التي لا يقرّها العقل. إذ تمحّى المسافة الفاصلة بين التخيّل وموضوع التخيّل. وبذلك يتمكّن النص من إبطال احتمال عدم التصديق لأنه إنما يرسم عالما متحرّرا من كلّ مرجعيّة. إنه عالم غريب يثير الافتتان والهلع في الآن نفسه. وهو عالم يدفع إلى اختراق الحدود. فتبدو الكتابة كما لو أنها تحرّرت من الغاية الوعظيّة التي من أجلها نهضت. وتقع فريسة لفتنة العالم الذي ما فتئت تبتنيه. من ذلك مثلا مشهد النشور:

«فبينا أنت فزع للصوت إذ سمعت بانفراج الأرض عن رأسك، فوثبت مغبرًا من قرنك إلى قدمك بغبار قبرك، قائما على قدميك، شاخصا ببصرك نحو النداء وقد ثار الخلائق كلّهم معك ثورة واحدة وهم مغبرّون من غبار الأرض التي طال فيها بلاؤهم. فتوهّم ثورتهم بأجمعهم بالرعب والفزع منك ومنهم. فتوهّم نفسك بعريك ومذلّتك وانفرادك بخوفك وأحزانك وغمومك وهمومك في زحمة الخلائق، عراة حفاة، وهم صموت أجمعون بالذلّة والمسكنة والمخافة والرهبة فلا تسمع إلاّ همس أقدامهم والصوت لمدّة المنادي، والخلائق مقبلون نحوه، وأنت فيهم مقبل نحو الصوت ساع بالخشوع والذلّة. حتى إذا وافيت الموقف ازدحمت أمم كلها من الجن والإنس عراة حفاة، قد نزع الملك من ملوك الأرض ولزمتهم الذلّة والصغار فهم أذلّ أهل الجمع وأصغرهم خلقة وقدرا بعد عتوّهم وتجبّرهم على عباد الله عزوجل في أرضه. ثم أقبلت الوحوش من البراري وذرى الجبال، منكّسة رؤوسها، لذلّ يوم القيامة بعد توحّشها وانفرادها من الخلائق، ذليلة ليوم النشور لغير بليّة نابتها ولا خطيّة أصابتها... وأقبلت السّباع بعد ضراوتها وشهامتها، منكّسة رؤوسها ذليلة ليوم القيامة حتى وقفت وراء الخلائق بالذلّ والمسكنة والانكسار للملك الجبّار. وأقبلت الشياطين بعد عتوّها وتمرّدها خاشعة لذلّ العرض على الله سبحانه.(١٥)

ينهض كتاب التوهّم، من جهة ابتنائه لصوره ومشاهده، على استلهام واقعين: واقع نصّي (القرآن والحديث) وواقع عيني مدرك. لذلك تكشف طريقته في التعامل مع هذين الواقعين حركة المتخيّل في توليده لتشخيصاته وابتنائه للغرائبي. فهو يستدعي قول النبيّ: «لله مَلَكٌ ما بين مواقي عينيه إلى آخر شفره مسيرة مائة عام».(٦١) لكنه لا يعيد إنتاجه ولا يكتفي بإعادة صياغته، بل يتصرّف فيه تصرّفا يضعنا في حضرة الخيال مأخوذا بالنهايات والأقاصي، وفي حضرة المتخيّل وهو يتفنّن في ابتداع تشخيصاته التي تجعل الجمال يظهر في هيئة غير المتوقّع وفي هيئة المفارق والخارق.

إنه الجميل الذي يثير الفتنة والخوف في الآن نفسه. لم يعد الجميل مقترنا بالنافع، وعطّل القانون الذي أرجع إليه المنظّرون القدامى جريان شعريّة الكلام وأدبيّته. إن الجميل فاتن ومروّع، ساحر ومخيف. وهو يوحي بالعدم، من جهة كون العدم هو الذي يمدّ الوجود بالمعنى، ويحيل إلى اللانهاية حيث كلّ شيء ممكن بما في ذلك وجود ملائكة تنزل

من السماء وتهبط من السّحب. هكذا يتوسّع المحاسبي في قول النبيّ فيكون المشهد التالي:

«فبينا ملائكة السماء الدنيا على حافتها إذ انحدروا محشورين إلى الأرض للعرض والحساب، وانحدروا من حافتيها بعظم أجسامهم وأخطارهم وعلوّ أصواتهم بتقديس الملك الأعلى الذي أنزلهم محشورين إلى الأرض بالذلّة والمسكنة للعرض عليه والسؤال بين يديه. فتوهّم تحدّرهم من السحاب بعظيم أخطارهم وكبير أجسامهم وهول أصواتهم وشدّة فرقهم، منكّسين لذلّ العرض على الله عز وجل... فتوهّمهم، وقد تسربلوا بأجنحتهم».(١٧)

إن الكتابة لا تحاكي الواقع النصّي (الحديث) ولا تسايره، بل تفتتح مجراها بعيدا عنه، لتضعنا في حضرة غير الإنسانيّ فينا. أعني تلك الطاقة التي تسمح للكائن باختراق الحدود وتحطيم الأنظمة التي يقرّها العقل، وتشخيص ما يتعذّر تشخيصه أو تصويره، أي الغريب الذي يثير الافتتان والهلع في الآن نفسه. فالملائكة مقترنة في الذهن بالرحمة والبهاء والنورانيّة. لكنّها تحاط في النصّ بما يجعل منها كائنات فاتنة مروّعة في الوقت ذاته. والنصّ إنما يضعنا بذلك في حضرة عالم الموجودات فيه والكائنات ملتبسة على نحو يربك الحواس.

وعلى هذا النحو أيضا يتصرّف النصّ في الآيات القرآنيّة ويتوسّع فيها. فيوهم بأنه يتّخذ من الآيات مرجعا ينوّع عليه فيما هو يتحرّر من كلّ مرجعيّة ويتنامى محوّلا المفاهيم إلى مشاهد وصور وتشخيصات. من ذلك مثلا ما يقوم به عند استقدامه لمفهوم الصّراط وتشخيصه لمشهد عبور الصّراط. نقرأ:

«فتوهّم ما حلّ من الوجل بفؤادك حين رفعت طرفك فنظرت إليه مضروبا على جهنّم بدقته ودحوضه، وجهنّم تخفق بأمواجها من تحته، فيا له من منظر ما أفظعه وأهوله، وقد علمت أنك راكب فوقه، وأنت تنظر إلى سواد جهنّم من تحته، وتسمع قصيف أمواجها وجلبة ثورانها من أسفلها، والملائكة تنادي: ربّنا من تريد أن تجيزه على هذا، وتنادي: ربّنا ربّنا سلم سلم. فبينا أنت تنظر إليه بفظاعة منظره إذ نودي مرّوا الساهرة، فلم تشعر إلا وقد رفعت الأرض من تحتك وتحت الخلائق لأن تبدّل، ثم بدّلت بأرض من فضّة، فإذا الخلائق منثورون على أرض من فضّة بيضاء، ثم قيل لك وأنت تنظر إلى الجسر بفظاظته، وقيل للخلق معك: اركبوا الجسر... فتوهّم صعودك بضعفك عليه، وقد نظرت إلى الزالّين والزالاّت من بين يديك ومن خلفك، وقد تنكّست هاماتهم، وارتفعت على الصراط أرجلهم، وأخذت الملائك بلحى الرجال وذوائب النساء الموحّدين، إذ الأغلال في أعناقهم، وثارت النار بطلبته وفارت وشهقت على هاماتهم، ورمتهم الملائكة بالكلاليب فجذبتهم، وثارت إليهم النار بطلبتها وحريقها، وزفرت وشهقت على هاماتهم، وبادرت شرر النار إلى هاماتهم فتناولتها ثم جذبت هاماتهم إلى جوفها، وهم ينادون ويصرخون وقد أيسوا من أنفسهم، وهم لاجتذاب النار لهاماتهم فيها ينحدرون وهم بالويل ينادون، وأنت تنظر إليهم مرعوبا خائفا أن تتبعهم، فتزلّ قدمك فتهوي من الجسر وتنكسر قامتك وترتفع على الصراط رجلاك.(١٨)

إن رحلة المحاسبي لا تلغي الواقع ولا تتخطّاه، بل تستحضره وتعوّل عليه في ابتناء تشخيصاتها وصورها. لكنّها تقوم، فيما هي تستقدم منه بعض المدركات، ببعثرتها وإعادة صياغتها وفق نسق يمدّ النصّ ومشاهده وما يجري فيه من أهوال وأحداث متخيّلة بما يجعلها قابلة للتمثّل والإدراك. ذلك أن التمثّل هو الذي يوقظ في نفس المتلقّي شعورين متضادّين. شعور بسلطة العدم وسطوة الفناء وعظمتهما. أما الشعور الثاني فإنه يحفّز الحواس ويعمّق الوعي بالجسد. فما يجري في الجحيم مثلا من إتلاف للجسد، ومشهد الجسد الذي تتوالى الويلات على أعضائه هو الذي يسمح للمتلقي بالتّماهي مع الشبيه والهلع عند تمثّل عذابه. لذلك يتفنّن النص في ذكر العذاب والويل:

«فتوهّم نفسك وقد طال فيها مكثك وألحّ العذاب، فبلغت غاية الكرب، واشتدّ بك العطش، فذكرت الشراب في الدنيا، ففزعت إلى الجحيم، فتناولت الإناء من يد الخازن الموكّل بعذابك، فلما أخذته نشبت كفك فيه، وتفسّخت لحرارته ووهيج حريقه، ثم قرّبته من فيك فشوى وجهك، ثمّ تجرّعته فسلخ حلقك، ثم وصل إلى جوفك فقطّع أمعاءك، فناديت بالويل والثبور وذكرت شراب الدنيا وبرده ولذّته. ثم أقلعت عن الحريق، فبادرت إلى حياض الحميم لتبترد منها كما تعوّدت في الدنيا الاغتسال والانغماس في الماء إذا اشتدّ عليك الحرّ، فلما انغمست في الحميم تسلخت من قرنك إلى قدمك، فبادرت إلى النار رجاء أن تكون هي أهون عليك، ثم اشتدّ عليك حريق النار فرجعت إلى الحميم وأنت تطوف بينها وبين حميم آن،

وهو الذي قد انتهى حرّه، وتطلب الروح فلا روح بين الحميم وبين النار، تطلب الروح فلا روح أبدا.(١٩)

إن أغلب المشاهد الواردة في رحلة المحاسبي المتوهَمة تشير، ولو إيماء، إلى أننا في حضرة مؤمن ورع يمنّي النفس برؤية أعدائه وأعداء الله، نسل العار وأتباع الشيطان، يصلون نارا وعذابا وويلا. لذلك كثيرا ما تطفح بنزعة ساديّة تتفنّن في إنجاز ثاراتها. لكنّ تلك النزعة ذاتها هي التي تفتح الكتابة على غير الإنسانيّ في صميم الكائن. وهي التي تمكّن النصّ من ابتناء الجميل والمروّع، وتحوّله إلى خطاب مقاوم وفعل جهادي.

إن المحاسبي إمام ورع زاهد.(٢٠) والتوحيدي يعتبره قطبا من أقطاب الصوفيّة.(٢١) وقد «عرف بالمحاسبي لكثرة محاسبته نفسه.»(٢٢) وهذا يعني أنه كان حريصا على تكريس فعل المقاومة في رحلته المتوهّمة هذه. إن رحلة المحاسبي لا تخرج من دائرة الوعظ. لكن الوعظ هنا يتوسّل مقاصده بواسطة التخييل والحكي، وبواسطة السفر من المرئي إلى اللامرئي. والسفر إنما يتمّ انطلاقا من الغياب ووصولا إليه، من فردوس البداية المفقود في الواقع إلى فردوس متوهّم مستعاد في النصّ على سبيل التوهّم ومن قبيل التخيّل.

إن رحلة المحاسبي لا تختلف إلاّ في الظاهر عن رحلات الرحّالة الذين جابوا البلدان والأمصار. فحركة المسافر واحدة أو تكاد. وطاقة الخيال التي تدير الخطاب واحدة هي الأخرى أو تكاد والكلّ يعوّلون في إنتاج خطاباتهم على قانون التعجيب بغية القبض على الآسر والفاتن والمهيب الذي يثير الخوف والمتعة.

هكذا هي كتب الرحالة العرب في رأيي. إنها خطاب مقاومة. وهي فعل جهادي بالتمام والكليّة. وسواء كان الرحالة ممن يجوبون البلدان والأمصار بحثا عن الغريب والفريد ودرءا للضجر أو كان من رجال الدين والوعّاظ أو من القصّاص البارعين في حبك الحكايات أو من كتّاب السير فإنه لا يكتب للتسليّة بقدر ما ينتج نصّه معبّرا عن رغبة في توسيع دائرة المعنى. بالحلم وفي الحلم يتمّ ابتناء المعنى. وبالحلم وفي الحلم تتمّ عمليّة توسيع دائرة المعنى. وكتب الرحالة العرب تحتوي على العديد من الأحداث والوقائع التي تسمح بتوسيع دائرة الحلم وتخطّي العقل إلى ما وراءه. وبذلك تصبح الرحلة، نتيجة ما تحتوي عليه من إغراب وتعجيب، بمثابة سفر باتجاه الأقاصي والنهايات.

الهوامش

١- رحلة ابن فضلان إلى بلاد الترك والروس والصقالبة، حررها وقدّم لها شاكر لعيبي، أبو ظبي/بيروت: دار السويدي للنشر والتوزيع/المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣، ص ٣٧-٤٢.

٢- نفسه، ص ٤٣-٤٤.

٣- رحلة ابن فضلان، ص ٥٢-٥٣.

٤- رحلة ابن فضلان، ص ٨٩.

٥- نفسه، ص ١٠٠-١٠٢.

٦- رحلة ابن فضلان، ص ١٠٠-١٠٣.

٧- رحلة ابن فضلان، ص ٧٣.

٨- رحلة ابن فضلان، ص ٦٢.

٩- رحلة ابن فضلان، ص ٦٢.

١٠ رحلة ابن فضلان، ص ٨٢.

١١- الشيخ العلاّمة المحدّث القاضي بدر الدين أبو عبدالله عمر بن عبدالله الشبلي الحنفي، أكام المرجان في عجائب وغرائب الجان، بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٨٨، الباب الثامن: «في بيان مساكن الجن»، ص ٣٦». يكتب: (قال أبو محمد) عبدالله بن محمد بن جعفر بن حبان الأصبهاني المعروف بأبي الشيخ في الجزء الثاني من كتاب «العظمة» وذكر بابا في الجنّ وخلقهم حدثنا محمد بن أحمد بن معدان حدّثنا ابراهيم الجوهري حدّثنا عبدالله بن كثير حدّثنا كثير ابن عبدالله بن عمرو بن عوف عن أبيه عن جدّه عن بلال بن الحارث قال: نزلنا مع رسول الله في بعض أسفاره فخرج لحاجته وكان إذا خرج لحاجته يبعد فأتيته بأداوة من ماء فانطلق فسمعت عنده خصومة رجال ولغطا ما سمعت أحدَ من ألسنتهم. قال: اختصم الجنّ المسلمون والجنّ المشركون فسألوني أن أسكنهم فأسكنت الجنّ المسلمين الجلس وأسكنت الجنّ المشركين الغور. قال الراوي عبدالله بن كثير قلت لكثير: ما الجلس وما الغور؟ قال: الجلس القرى والجبال، والغور ما بين الجبال والبحار». فإذا كان الجان المشركون يقيمون في البريّة هكذا، فكم بالحريّ إبليس نفسه. ويعبّر الوزير السرّاج عن هذا التصوّر في الحلل السندسيّة في الأخبار التونسيّة فيكتب في معرض حديثه عن الشيخ إبراهيم الجمّني الذي توفي سنة ١١٣٤/١٧٢٢: «ومن عجيب ما حدّثني به بعض الطلبة أن الشيخ الفاضل الجليّ، العالم، المكاشف، الوليّ، سيدي أبا الحسن علي الفرجاني، وكان تلميذ الشيخ إبراهيم الجمّني قال: إن شيخنا إبراهيم تتلمذ له علماء الجان فكان رحمه الله يقرئ الفريقين». الجزء الثالث، ص٣/٣٠٢. وتحفل المتون القديمة بحكايات عن الشياطين والجان وانتسابهم إلى أعراق وأجناس مثل البشر بالضبط فمنهم العربيّ ومنهم الهنديّ. نقرأ مثلا: «ومرّ أبو علقمة ببعض الطرق فهاجت به مرّة فوثب عليه قوم فأقبلوا يعضّون إبهامه ويؤذنون في أذنه. فأفلت من أيديهم وقال: ما لكم تتكأكؤون عليّ كما تتكأكؤون على ذي جنّة؟ افرنقعوا عنّي! فقال رجل منهم: دعوه فإن شيطانه هندي يتكلّم بالهنديّة». انظر الشيخ إبراهيم بن محمد البيهقي، المساوئ والمحاسن، قدّم له وحققه الشيخ محمد سويد، بيروت: دار إحياء العلوم، ١٩٨٨، ص٤٩٤.

١٢- رحلة ابن فضلان، ص ٨٥.

١٣- المحاسبي، كتاب التوهّم، القاهرة: مكتبة دار التراث، طبعة جديدة مزيّدة، (د.ت)، ص١١-١٢.

١٤- المحاسبي، كتاب التوهم، ص١٣.

١٥- نفسه، ص١٥-١٦.

١٦- المحاسبي، كتاب التوهم، ص١٧.

١٧- المحاسبي، كتاب التوهم، ص١٦-١٧.

١٨- نفسه، ص٣٥-٣٧.

١٩- المحاسبي، كتاب التوهم، ص٣٨-٣٩.

٢٠- يقول عنه الغزالي في إحياء علوم الدين: «المحاسبي خير الأمّة في علم المعاملة، وله السبق على جميع الباحثين عن عيوب النفس، وآفات الأعمال». إحياء علوم الدين، الورّاق: موقع المجمع الثقافي (أبو ظبي) على الإنترنت.

٢١- يذكر التوحيدي أنه حين حدّث الوزير عن الصوفيّة وأخبارهم تعجّب الوزير من أمرهم وقال له: «كنت أرى أن الصوفيّة لا يرجعون إلى ركن من العلم، ونصيب من الحكمة، وأنهم إنما يهذون بما لا يعلمون، وأن بناء أمرهم على اللعب واللهو والمجون». فقال له التوحيدي مصحّحا: «لو جمع كلام أئمّتهم وأعلامهم لزاد على عشرة آلاف ورقة عمّن نقف عليه في هذه البقاع المتقاربة، سوى ما عند قوم آخرين لا نسمع بهم، ولا يبلغنا خبرهم. فقال الوزير: «فاذكر لي جماعة منهم. فقلت: الجنيد بن محمد الصوفي البغدادي العالم، والحارث بن أسد المحاسبي، ورُوَيم، وأبو سعيد الخرّاز، وعمرو بن عثمان المكّي، وأبو يزيد البسطامي، والفتح الموصلي.» التوحيدي، كتاب الإمتاع والمؤانسة، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت: المكتبة العصرية، ١٩٥٣ ، ج٣، ص٩٧.

مدخل إلى
قصص الرؤيا في العراق

جميـل الشبيبي★

ظهرت قصص الرؤيا في العراق بين عـامي ١٩٠٩– ١٩٢١(١)، متخذة الاحلام (الرؤيا في المنام) أساسا في بنيتها، وقد كان الدافع الأساس لهذه الرؤى إحساس كتابها بتخلف مجتمعهم نسبة الى ما يشاهدونه من تطور كبير في المجتمعات الغربية وفي مختلف مجالات الحياة، كما انهم وعوا أسباب هذا التخلف، بالاقتران مع وجود المحتل الاجنبي: العثمانيين، ثم الانجليز اثناء الحرب العالمية الاولى وبعدها. وكان أهم هدف لهذا النوع من الكتابات الأدبية هو تنوير المجتمع وتثويره باتجاهات مغايرة للاحتلال.
أما سبب استخدامهم الرؤيا بالذات في الكتابة القصصية؛ فيعود الى اعتقاد مترسخ في الذاكرة الجمعية الشعبية بأهمية الرؤيا في كشف المجهول والتنبؤ بالمستقبل(٢)، وايضا باعتبارها وسيلة للتخفي من بطش القوى المتحكمة بواقع المجتمع آنذاك(٣)، فهي إذن تقنية، تستخدم الخيال المقنن، ومفارقة الواقع المعيش لإنشاء واقع الرؤيا البديل الذي تكون فيه العلاقات بين الناس حميمة لا تناقض فيها ولا تحكمها الأنانية وحب الذات.

وفي معظم قصص الرؤيا التي نشرت بداية القرن العشرين، تكون بداياتها من الواقع المعيش، بوصف حالة السارد– الذي يتحدث بضمير الأنا غالبا– مشيرا الى واقعه بأشكال مختلفة: كتحديد زمن الرؤيا بيوم أو شهر معين أو فصل من فصول السنة، وأيضا بالإشارة الى مجموعة من الشواخص الدالة على المكان (أبنية، حدائق، نهر..) بعد ذلك يدخل السارد الرؤيا بتصريح واضح دال على هذا الدخول: (بينما كنت مضطجعاً على فراشي أردد في فكري محاسن صنع الله تبارك وتعالى (...) إذ اخذتني سنة الكرى فرأيت في منامي...) (٤) أو (في ليلة الحادي والعشرين من رمضاننا المبارك بعدما صلينا التراويح وتوسدت الوسادة رأيت رؤيا تميل لبهجتها الجلاميد..).(٥)

ويستثمر القاص في هذه الرؤى تقنيات الحلم– بشكل جنيني– حين يلتقي ساردها مجموعة من شخوص خياليين او ممن وردت أسماؤهم في سجلات التاريخ، كما انه يتحرر من أسر المكان الواقعي ويسيح في أمكنة خيالية او تاريخية، ثم يعود الى عالمه الواقعي بعد نهاية الرحلة/ الحلم، ويمكن توصيف بنية الرؤيا بالنقاط التالية:

١ – السارد فيها يمتلك حرية التنقل في مكان الرؤيا (فيرى) عالماً عجائبيا كالقصور الجميلة والحدائق الغناء والانهار الصافية والثمار من مختلف الأصناف، وفي بعضها يرى الصفات والمثل وقد تجسدت بأشخاص يمتلكون صفات جليلة

★ ناقد من العراق

وتصرفات مثالية (لاحظ رؤيا العربية، وسياحة في النوم).

٢ - يلتقي ساردها بشخوص يساعدونه في تحقق الرؤيا واكتمالها كأدلاء او محاورين، وبالشكل الذي يهدف الى إصلاح او إشاعة فكرة إنسانية يعمل الكاتب على ترويجها والدعوة لها.

٣ - في معظم قصص الرؤيا تتداخل الأزمان او تتوقف عن فعلها في الناس، وبذلك يحقق السارد لقاءات مختلفة مع شخوص عاشت في أزمان غابرة، ويتحدث معها، فينطقون بلغاتهم التي عرفوا بها: الحكيم بلغة الحكمة والفيلسوف بلغة الفلسفة ورجل الدين باللغة الدينية، والشيخ بلغة التجربة والمعرفة الطويلة، وبذلك يتحقق في هذه الرؤى مفهوم تعدد اللغات وبالشكل الذي وصفناه في مكان آخر من دراستنا وأطلقنا عليه تعدد الصوت السارد(٦)، ولكن بصور جنينية، بسيطة في هذه الرؤى. وهي تقنية محاكاة يتقنع فيها المؤلف الضمني بأصوات مختلفة ثم يعود الى شخصيته.

٤ - حين يتحقق الحلم/ الرؤيا، يعود السارد الى واقعه، وهو يؤكد ان ما رآه كان حلما وليس واقعا، وهي تقنية استخدمها بعض الفلاسفة المسلمين الذين كتبوا قصصا رمزية توضح مفاهيمهم الفلسفية والدينية.(٧)

لقد نشرت هذه الاعمال الادبية تحت مصطلح (الرؤيا) ولم يشر كتابها الى علاقتها بفن القصة القصيرة، باستثناء القاص عطاء أمين الذي وضع هامشا في نهاية رؤياه (كيف يرتقي العراق؟ رؤيا صادقة) قال فيه: (كل ما في هذه القصة من الأخبار والاوصاف والصلوات حقيقة لا دخل فيها للخيال...) (٨). وبذلك قرن رؤياه بفن القصة.

وفي مجال النقد استخدم الناقد عبدالاله احمد مصطلح (قصص الرؤيا) للاشارة الى هذا النمط من الكتابة الأدبية، التي كان له الفضل في التعريف بها ونشر مجموعة منها في كتابه (نشأة القصة وتطورها في العراق). وعلى الرغم من ان الناقد عبدالاله احمد لم يضع توصيفا نظريا لهذا المصطلح او يصرح باشتقاقه وتحديد تعريف له، إلا انه كان أول ناقد عراقيٍ يقرن هذا النتاج بفن القصة القصيرة، وقد اشار الى ذلك في أماكن مختلفة من كتابه المذكور (لاحظ الصفحتين ٤٨، ٤٩ بالتخصيص)، كما انه اشار بشكل جليٍ الى ريادة القاص عطاء أمين لهذا النتاج الأدبي، وانه (اول من يرى في الرؤيا انها عمل قصصي) مما يعني انه كان يتعامل مع هذا المصطلح بوعي وادراك.

وبعد صدور كتاب نشأة القصة وتطورها في العراق، اصبح هذا المصطلح شائعا يستخدمه النقاد للاشارة الى هذا النتاج الذي يرويه كاتبه (على لسان بطل حالم، لنقد الواقع المتخلف للوطن المحتل، وللتعبير عن صورة المستقبل التي يراها القاص ويرجوها...). (٩)

ولقد درجت الكتابات النقدية التي تناولت هذه القصص على توصيفها بأنها من القصص البدائية وانها (اقتربت من القصة مع مضي الزمن).(١٠) نستثني من ذلك الناقد ياسين النصير الذي وضع لها مواصفات خاصة، واقترح قراءتها قراءة خاصة لأنها (ليست بالمقامات ولا بالقصص الحديثة، وانما هي نمط له فنيته وخصائصه ومميزاته....).(١١)

هدف قُصّاص الرؤيا ليس توفير أدلة اقناع بحدوث وقائع وسرد حياة شخصيات وانما هو اثبات حقيقة تشكل صورة مرئية من قرائن لا مرئية، بمنظورات البصر الطبيعي...

وقصص الرؤيا هذه تمثل خطابا قصصيا خياليا، يبدأ من الواقع المعيش، ويتوغل في انشاء مرافق خيالية للمدينة او شاخص في مدينة ما بغرض التعبير عن وجهة نظر الكاتب إزاء مجتمعه المتخلف، وتعتمد هذه الرؤى على السياحة في النوم كتقنية تجنب كتابها المساءلة من قبل الحاكمين.. وهي غالبا ما تظهر في الازمات الاجتماعية والانعطافات السياسية (حرب، احتلال، اضطهاد...) الأمر الذي يجعل محاكاة الواقع المعيش ووصفه حاملا للمخاطر على حياة الكاتب وقلمه.

وفي منتصف الستينيات من القرن العشرين، ظهر اتجاه في القصة العراقية القصيرة يوظف الاحلام، واحلام اليقظة والكوابيس لإنشاء عالم فنتازي، تحكمه الكوابيس والرؤى الخانقة، باستثمار واضح لمنجزات علم النفس التحليلي على وفق مفاهيم سيجموند فرويد وكشوفاته المختلفة لعالم اللاشعور... وقد درس الدكتور صالح هويدي نماذج من هذه القصص مع قصص أخرى كتبت بفترات لاحقة في كتابه الموسوم (بنية ووظيفة الرؤيا في القصة العراقية).(١٢) وقد لاحظ ان بعضا من هذه القصص وبالتخصيص تلك التي كتبت في منتصف الستينيات قد التقت (مع عالم الحلم «الرؤيا» في آليته وطبيعة تقنيته المتسمة بالغرائبية والتهويش والغموض وتداخل الأمكنة وامتزاج الأزمنة والهلوسة ومواجهات الحالم المخلوقات الغريبة).(١٣) كما

لاحظ في دراسته ان هذا النوع من القصص قد امتد الى ما بعد منتصف الثمانينيات حيث وظف الواقع بصورة حلم وبالعكس.

وفي مجال تقييمه للقصة الستينية اكد ان هذه القصص تمثل (مرحلة النضج الفني في حياة الفن القصصي العراقي الحديث (وهي المرحلة) الاكثر تمثيلا لهذا التنوع في استخدام الرؤيا والبحث عن ألوان من التوظيف الفني لم تشهدها القصة العراقية في المراحل السابقة عليها، فضلا عن كونها المنطلق الواضح لكثير من محاولات التطوير والبناء القصصي في المراحل اللاحقة لها...).(١٤)

وعلى الرغم من ان كتاب الدكتور هويدي قد حفل بتطبيقات نقدية على مجموعة من القصص، التي تستثمر الرؤيا اساسا فنيا في بنيتها، إلا ان جهده هذا لم يثمر بتثبيت مصطلح لتوصيف هذا النوع من القصص، كما انه تجنب استخدام مصطلح «قصة الرؤيا» ليوصف القصص التي درسها.. مع انه استخدم هذا المصطلح للاشارة الى القصص التي نشرت في بدايات القرن العشرين، ملاحظا ان الرؤيا في هذه القصص قد جاءت كوسيلة للنقد الاجتماعي (لا بنية فنية تنبثق من طبيعة المعمار الفني، وتستمد وجودها ودلالاتها من واقع بنية النص..) (١٥).

وعلى وفق استنتاجات الدكتور هويدي ينبغي ان تكون القصص التي درسها هي المؤهلة بمصطلح «قصة الرؤيا» بسبب ذلك التلازم بين الجزء الاول من هذا المصطلح «قصة» وجزئه الثاني «رؤيا». اما الحذر من استخدام هذا المصطلح لأنه استخدم أصلا للتأشير الى ظاهرة فنية محددة في تاريخ القصة العراقية، فهو حذر لا مبرر له، خصوصا وان معظم المصطلحات الأدبية تطلق في البداية على انجاز أدبي في طور التكوين، ثم يترسخ هذا المصطلح وتتسع حدوده لتشمل انجازات أدبية لاحقة تحمل تطورا وفنية في مقوماتها.. ونضرب لذلك مثلا: مصطلح «الواقعية» الذي اطلق بداية على أنواع بسيطة من القصص والروايات، ولكنه اتسع بعد ذلك ليضم نتاجات قصصية وروائية عالمية وعربية ومحلية ظهرت ونضجت في أزمان مختلفة، وقد أضيف الى هذا المصطلح توصيف بسيط ليؤشر على النتاج الجديد مثل «الواقعية الجديدة، الحديثة، المعاصرة ... الخ».

لقد تجنب الدكتور صالح هويدي استخدام هذا المصطلح دون أن يشير الى سبب ذلك مكتفيا بملاحظة وظيفة الرؤيا في القصص التي درسها، ونحن نلاحظ ان قصص الستينيات والقصص الاخرى التي وردت في كتاب الدكتور صالح هويدي، لم تكن امتداداً لقصص الرؤيا العراقية التي اشرنا اليها.. بل انها نمط من القصص كانت قد تأثرت بشكل واضح بالنتاج الغربي والعربي الذي ظهر منتصف الستينيات وبعلاقة مباشرة مع صعود المفاهيم والمصطلحات الفلسفية والأدبية التي كرست خصوصية الذات، باعتبارها مركزا للعالم، متأثرة بالأفكار الوجودية والعبثية التي كانت احدى سمات النتاج الأدبي في تلك الفترة.. ولذا فان بنية هذه القصص قد تركزت على شخصية رئيسة تعيش واقعا كابوسيا، تحكمه وقائع ضاغطة وقوى شريرة متسلطة، وهي بذلك تكرس عالما من المخاوف والخسائر بدلا من تأسيس عالم بديل تزول فيه هذه المخاوف والضغوط، وينفتح على تأويل متفائل عن الحياة كما ورد في قصص الرؤيا في بدايات القرن العشرين.

ان عددا محدودا من هذه القصص قد اتخذ شكل «قصة الرؤيا»، وبميل واضح لتأسيس مدينة حلمية على عتبة مدينة الواقع المعيش

أما الفترة الجديدة التي ظهرت فيها قصص رؤيوية من نوع جديد، فتتحدد بعد نهاية الحرب العراقية- الايرانية (١٩٨٨) حيث نشرت مجلة الأقلام العراقية عددا من القصص اهتمت بانشاء مدينة حلمية تأسست على عتبة الواقع المعيش ونأت عنه الى مدن خيالية او تاريخية ضاربة في القدم. وهذه القصص تستخدم تقنيات الحلم أيضا دون الاشارة اليه، وتتمثل بشكل واضح الى الخيال الموظف وسوف نكرس الصفحات القادمة لتوصيف أبنيتها وانجازاتها الشكلية والدلالية معتمدين مصطلح «قصة الرؤيا» لتوصيف هذا النمط من القصص لأنها تتبنى آليات تحقق الحلم/ الرؤيا كما ورد بشكله البسيط في قصص الرؤيا المنشورة في بدايات القرن العشرين دون التأثر بها، لأن هذا النوع من القصص قد تخطى الواقع الحالي للقصة العراقية القصيرة ووضعها في مفترق طرق منذ نهاية الثمانينيات بما حققته من تقنيات واشكال جديدة غير مألوفة أثرت على النتاجات القصصية اللاحقة لها سواء بشكلها القصير او بشكلها الروائي.

ان استخدامنا مصطلح «قصة الرؤيا» لتوصيف هذا الاتجاه الفني الجديد في الكتابة القصصية له ما يبرره فنيا واجرائيا، فمن الناحية الشكلية تبنى معظم هذه القصص بناء خياليا وتكاد ان تقطع صلتها بالواقع المعيش، وهي في منحاها الخيالي هذا تطمح الى تأسيس واقع مفترض تحكمه قوانين وأعراف فنية، كما ان البناء نفسه يحتكم الى تقنية الحلم، ذلك

لأن (هدف قصاص الرؤيا ليس توفير أدلة اقناع بحدوث وقائع وسرد حياة شخصيات وانما هو اثبات حقيقة تشكل صورة مرئية من قرائن لا مرئية، بمنظورات البصر الطبيعي...) (١٦)، كما يؤكد القاص محمد خضير وهو يعرض أسبابا لظهور هذا النوع من القصص في العالم يتحدد بأن انشاء عالم جديد وشجاع في الواقع (سيبقى حلما نائيا على أرض الواقع التاريخي، مجتمع خال من الاضطهاد والاستغلال...) وبذلك (يكتسب السفر العقلي الى مدينة الرؤيا أسبقية شرعية على الاقامة الواقعية الأرضية بين حدود وقيم مؤسسات لم تتزحزح إلا قليلاً نسبة الى عمر الإنسان الطويل على الأرض...) ثم يضيف (وبسبب هذا التفاوت في سرعة التصور ينأى المثال اليوتوبي عن قرينه الواقعي التاريخي، مكتفياً بوجوده «رؤيا» أو «فكرة» لم يحن وقت تطبيقها...).(١٧)

ان مصطلح «قصة الرؤيا» يبدو ملائما لتوصيف هذا النوع من القصص لأنها تعمل أساسا على اشاعة مفاهيمها عبر نسيج خيالي أساسه (السفر الزماني الحر الى أقاصي الحلم البشري بحثاً عن السعادة والتطور)، (١٨) وبهذا المعنى تلتحق قصص الرؤيا العراقية بمثيلاتها من القصص العربية والعالمية، عبر أشكال وبناءات اسلوبية وهيكلية خاصة بها توظف الموروث العراقي القديم والاسلامي.

نشرت مجلة الاقلام العراقية في عددها الصادر بعد نهاية الحرب العراقية- الايرانية (العدد ١١- ١٢ السنة ٢٣ ١٩٨٨) ٣٤ قصة عراقية قصيرة، اشترك في كتابتها معظم القصاصين العراقيين ممن دأبوا على تثبيت أسمائهم في خارطة القصة العراقية والعربية، ومن أجيال مختلفة. وقد حفلت تلك القصص باتجاهات المغايرة وتحطيم واضح للأطر التقليدية في السرد القصصي القصير، مما يستدعي إفراد بحث مستفيض بهذا العدد يُعنى بابراز الانجازات الشكلية التي حفلت بها قصص ذلك العدد اضافة الى دلالاتها المختلفة.

وقد لفت انتباهي فيه ان عددا محدودا من هذه القصص قد اتخذ شكل «قصة الرؤيا»، وبميل واضح لتأسيس مدينة حلمية على عتبة مدينة الواقع المعيش اتخذت لها أسماء مختلفة: بصرياثا، ارانجا (الاسم القديم لكركوك)، بابل، مملكة بيزنطة، ودومة الجندل، وقد اصبحت هذه القصص نواة لمجاميع قصصية (١٩) استجابت في معظمها الى نزوع يعنى بتحطيم الأطر التقليدية على وفق النظام الذي اتخذته قصة (رؤيا البرج) للقاص محمد خضير المنشورة في نفس العدد من مجلة الاقلام.

ولقد اخترنا الاشارة الى هذه القصص في هذا المدخل لأنها أكثر القصص قربا مما درسناه واستنتجناه في دراستنا التطبيقية على مجموعة «رؤيا خريف» للقاص محمد خضير.(٢٠) فهي تشترك مع هذه المجموعة في انجاز الشكل الجديد لقصة الرؤيا في تفاصيل شكلية واسلوبية متعددة كبناء السارد وبنية مكان وزمان الرؤيا، وهذا ما سنشير اليه بشكل عام في هذه النصوص القصصية مع حرصنا على عدم مصادرة انجازاتها التي تحتاج الى بحوث مستقلة انجز بعضها نقاد عراقيون سنشير اليهم، وبقي الجزء الكبير من ذلك قيد البحث والتنقيب. أما اشارتنا هذه فتتعلق أصلا بهاجس التجديد في هذه النصوص القصصية الذي ظهر فجأة ودون سابق تصميم او اتفاق بين كتابها الأمر الذي يدل على ان هذا الانجاز كان ضرورة فنية وهاجساً أصيلاً لنزعة التجديد في القصة العراقية القصيرة. وقد اتضح ذلك في مواصلة هذا النهج من قبل هؤلاء القصاصين في المجاميع التي أصدروها بعد كتابة هذه القصص ونشرها بزمن طويل نسبيا.

لقد أثارت قصة «رؤيا البرج» ومنذ ذلك الوقت المبكر- كانون الأول (يناير) ١٩٨٨- تساؤلات ونقاشات خصبة في الوسط الأدبي العراقي، تتعلق معظمها بالجنس الأدبي وفي مدى احتمال جنس القصة القصيرة للتوظيفات واللغات المختلفة، التي حفلت بها تلك القصة، الأمر الذي وضعها في مقدمة القصص العراقية التي تميزت بالجرأة في تجريب شكل جديد لم تعهده القصة العراقية في الأقل، نقلت القصة من قصة واقعية بليغة الى قصة «رؤيا» تستفيد من التأمل الذهني، ومن التناصات مع الموروث الحكائي المجسد في البناءات الشهيرة التي شهدتها عصور عراقية ضاربة في القدم او من موروثنا اللغوي: الملحمي القديم والصوفي والفلسفي العربي الاسلامي.

ومن أجل فحص ودراسة قصة «رؤيا البرج» والتعرف على بنائها المعقد وتتبع مرجعياتها وتناصاتها المختلفة الهيكلية واللغوية والفلسفية، احتكمنا الى نظام المخطوطة الذي يساعد على كشف الأبنية النصية وعلاقاتها التناصية المختلفة ودلالة ذلك، بافتراض وجود متن «نواة» - هي حكاية تأسيس البرج- تحيطه الشروح وشروح الشروح، وفي هذا النظام النقدي الافتراضي يمكننا توصيف نظام الكتابة القصصية في البحث والتنقيب عن مجموعة التناصات والاقتباسات والمحاكاة اللغوية(٢١) مع موروثنا اللغوي وكذلك البحث عن أشكال التناص مع الموروث الحكائي

الرافديني القديم المتمثل ببرج بابل الشهير والمدونة المكتوبة عنه، حيث يكون الوصف فيها كما في القصة من الاسفل الى الأعلى وحيث يتحول الهيكل الى شاخص رمزي كنائي يمجد عظمة الانسانورؤاه التي تخترق حجب الحاضر والمستقبل.

ان الاحتكام الى نظام المخطوطة كاجراء نقدي لفحص الخطابات القصصية من نوع قصة رؤيا البرج يمكن ان يصلح أيضا لفحص الخطابات القصصية التي أشرنا اليها. ويؤكد وجهة نظرنا اقتراح الناقد فاضل ثامر لدراسة قصة «زو- العصفور الصاعقة» للقاص محمود جنداري (بوصفها مخطوطة او مدونة او صحيفة او رقيما قام المؤلف او راويه وقناعه ببسطه وعرضه وبهذا تتكشف لنا بنية سردية هي بنية «القصة/ المخطوطة...» (٢٢). كما ان الناقد عبدالله ابراهيم كان قد اشار أيضا الى مثل هذا الاقتراح في دراسته (توظيف الموروث البابلي في القصة العراقية القصيرة) قرأ فيها قصتي «رؤيا البرج» و«زو- العصفور الصاعقة» الى جانب قصتين احداهما للقاص جليل القيسي والاخرى للقاصة لطفية الدليمي، واشار الى ان التناص في هذه القصص هو (ضرب من «التطريس» الخلاق الذي لا يهدف الى الخداع والسرقة.. واضاف (ان نصاً تتضاعف علاقاته بغيره، مع احتفاظه بماهيته الاصلية، تلك الماهية التي تتكون من أغلفة غير متناهية، كل واحد يطمر الآخر تحته، انما هو نص له قدرة الانفتاح على الماضي بالكيفية نفسها التي ينفتح بها على المستقبل..)..(٢٣)، وهو اقتراح قريب مما صاغه القاص محمد خضير لنظام المخطوطة في القصة.(٢٤)

لقد درس الناقدان فاضل ثامر وعبدالله ابراهيم بعض هذه النصوص التي أشرنا اليها واشادا بانجازاتها باعتبارها تمثل مرحلة جديدة في القصة العراقية القصيرة. فقد عدّها الناقد فاضل ثامر تمثل (ملامح أفق سردي جديد في الكتابة القصصية يلتقي مع تجارب عراقية وعربية منها تجربة القاص محمد خضير وعدد من القصاصين والروائيين العرب أمثال المسعدي وجمال الغيطاني، ورشيد بوجدرة واحمد المديني وغيرهم ويبشر بظهور تجارب ابداعية حداثية تستلهم الكثير من عناصر الموروث والتاريخ (وفق) رؤيا سردية حديثة..) (٢٥). أما الناقد عبدالله ابراهيم الذي اختصت قراءته التي اشرنا اليها بمعظم القصص التي تناولناها هنا فقد احتفى هو الآخر بهذا النوع من الخطابات القصصية وقال (ان القصتين اللتين وقفنا عليهما- يقصد «رؤيا البرج» و«الحكماء الثلاثة» للقاص محمد خضير- تمثلان اتجاها جديدا في الادب القصصي لهذا الكاتب والأدب القصصي في العراق، وهذا الحكم يمكن ان ينسحب على محمود جنداري بالدرجة الاولى و قصص جليل القيسي بالدرجة الثانية...) (٢٦) اما سبب هذا التمايز (درجة أولى، درجة ثانية) فيعود على وفق وجهة نظر الناقد الى ان قصتي القاصي جليل القيسي (أكثر اخلاصا لقواعد السرد التقليدي من قصص محمود جنداري والى حد ما محمد خضير فهما تلتزمان نسق التتابع في السرد).(٢٧)

ومالاحظة الناقد هذه غير دقيقة لأن مقارنته كانت مع قصص محمد خضير التي تستجيب لقواعد السرد التقليدي كما اشار هو في حين يتفرد القاص محمود جنداري دون غيره بالمغايرة الكلية مع السرد التقليدي ورأينا هذا يتفق مع معظم الكتابات النقدية عن هذا الكاتب. اما بالنسبة للقاص جليل القيسي فنحن نرى انه دأب منذ نهاية الثمانينيات الى استثمار قواعد السرد التقليدي في بناء قصة «الرؤيا» التي تعتمد على توظيف مدروس للموروث الحكائي والهيكلي لوادي الرافدين، حيث تظهر في قصصه المدن والشواخص والهياكل المعروفة وشخصيات الآلهة في تاريخ العراق القديم، وهو بهذا السرد التتابعي يعمل على اضفاء قدر من الصدق على بناءاته الخيالية، التي تستفيد من دروس التاريخ، فيظهر المؤلف باسمه الشخصي وقد التقى بمجموعة من الآلهة والبشر من عصور ضاربة في القدم، يتحدثون ويمارسون شتى طقوس الألفة والمحبة، وبذلك ينشئ القاص مشهدا قصصيا جديدا تتغير فيه عناصر القصة كالشخوص والأمكنة والازمنة تغيرا جذريا مع الحفاظ على قواعد السرد التتابعي التي تعمل على اضفاء صفة الصدق والمعقولية على هذه البناءات المتخيلة.

ان معظم هذه القصص لا تقطع صلتها بالواقع المعيش، بل تبدأ منه بتوظيف اسم مدينة او شاخص او نهر، أو بالاشارات المختلفة المبثوثة في تفاصيل القصة، بعد ذلك ينحرف السرد باتجاه تأسيس مدينة رؤيوية على انقاض مدينة الواقع

ان اختيارنا لقصص القصاصين محمود جنداري، جليل القيسي، جهاد مجيد، ولطفية الدليمي التي أشرنا اليها ونشرت في نفس العدد من مجلة الأقلام العراقية دون غيرها من القصص، يدخل ضمن اهتمامنا بمتابعة القصص التي تنحو الى بناء مدينة الرؤيا في القصة العراقية القصيرة على وجه

الحصر، بعد ان اتخذنا من مجموعة «رؤيا خريف» القصصية للقاص محمد خضير أنموذجا تطبيقيا عاما ومن قصته «رؤيا البرج» أنموذجا تطبيقيا تفصيليا، ولكي نؤكد أيضا ان قصة «رؤيا البرج» لا تنفرد بالتقنيات الجديدة والتوظيفات المختلفة التي استنتجناها، بل ان هذه القصص تشترك معها في الكثير من هذه التوظيفات والتقنيات، وسوف نشير الى بعض منها لتوضيح ما ذهبنا اليه.

بداية نلاحظ ان معظم هذه القصص لا تقطع صلتها بالواقع المعيش، بل تبدأ منه بتوظيف اسم مدينة او شاخص او نهر، أو بالاشارات المختلفة المبثوثة في تفاصيل القصة، بعد ذلك ينحرف السرد باتجاه تأسيس مدينة رؤيوية على انقاض مدينة الواقع، ويكون هذا التأسيس تفصيليا في قصتي «رؤيا البرج» و«مملكة الانعكاسات الضوئية».(٢٨) حيث يتم في الاولى اكمال بناء البرج ومرافق المدينة الاخرى، وفي الثانية يجري وصف دقيق لاحتفالات الايكيتو السنوية في بابل، بإحياء مواطنيها وآلهتها، وتكتمل هاتان القصتان بمجموعة المشاهد او البناءات المختلفة في القصص التي نشرت في مجموعتي «رؤيا خريف» للقاص محمد خضير و«مملكة الانعكاسات الضوئية» للقاص جليل القيسي.. اما في قصة «دومة الجندل» للقاص جهاد مجيد فيجري بعث الحياة في هذه المدينة العجيبة، التي عانى مواطنوها أنواعا من العسف والتنكيل قبل ان يتأسس فيها نظام من العدل والانصاف، وتكتمل صورة «دومة الجندل» بالقصص المنشورة في مجلة الأقلام، وفيها تتضح تفاصيل العسف والتنكيل ونزيف الدم التي فرضها حكامها على مواطنيها.(٢٩)

وفي قصة «زو- العصفور الصاعقة» للقاص محمود جنداري، تبدو حوادث التاريخ وظهور المدن كأحداث اعتباطية لا يحكمها منطق او قانون، فالعصور تتداخل مع بعضها والتاريخ محض حوادث لا معنى لها، وفي نهاية القصة تظهر مدينة (ارابخا) لوحا من ألواح الحكمة يتألق في منقار الآلهة زو.. (نهض مذعوراً، فوجد الآلهة تنظر إليه من خصاص القصب وتذكر ان الألواح والنواقيس المقدسة، ما تزال خلف أسوار اوروك، بينما انقض الآلهة زو واختطف لوح أرابخا وطار به نشوان من جبل الى جبل.. القصة ص٧٩).(٣٠)

وفي قصة «موسيقى صوفية» للقاصة لطفية الدليمي، تعمل سامية النعمان على تقويض مملكة بيزنطة، مملكة الرجل في رحلة معاكسة الى الواقع المعيش لتأسيس مدينة الأنثى التي تطمح للتخلص من عبودية الرجل.

ان تأسيس المدينة الرؤيوية أو تقويضها يرتبط بجملة من التغييرات الاسلوبية والشكلية في اللغة القصصية وبنية مكان وزمان الرؤيا، وبالشكل الذي يلائم هذا البناء ويناسبه، اما أهم هذه الانحرافات في البنية السردية فيتعلق بالسارد ووظيفته في هذه القصص، حيث يبنى هنا بناء خاصا: فهو مفارق للابنية السابقة كالسارد العليم ومجموعة الساردين بالضمائر المختلفة، ويلاحظ في هذا السارد تجسده او امتداده بعدد من الساردين يمثلون صوتا مونولوجيا واحدا، يعمل على اكمال رحلة السارد باتجاه بناء مدينة الرؤيا، حيث يتعمق هذا البناء ويغتني بعدد من اللغات، وبظهور اسماء وشواخص من ازمان مختلفة، وقد لاحظنا امتداد صوت المؤلف الضمني في قصة «رؤيا البرج»، في الشبيه او القرين او الصاحب لتجسيد سارد الرؤيا الذي اصطلحنا عليه (السارد الرائي)، اما في هذه القصص فنلاحظ ظهوره بذلك التبادل المستمر في حركة الضمائر بالتناوب في السرد بين ضمير وآخر، ويمكن تأشير ذلك في هذه القصص أيضا.

في قصة «مملكة الانعكاسات الضوئية»، يقوم المؤلف باسمه الصريح بانشاء المشهد الواقعي، وبعد لقائه بالعملاقين - الاله آنكي- إله الفطنة والذكاء والماء العذب، والاله مردوخ- كبير الآلهة، يكتسب قوة تؤهله اختراق الحقب الزمنية نزولا الى ايام بابل (فيرى) المدينة وهي تحتفل بأعياد رأس السنة البابلية- احتفالات الايكيتو- فيلتحق بتلك المواكب الغفيرة التي تغني لبابل في عيدها السنوي، ويشارك مواطني المدينة احتفالاتهم ورقصهم، ثم يدخل في حوارات مع فتيات المدينة وآلهتها، متحدثا عن عالمه الأرضي الذي تحكمه قوانين وأعراف غريبة، نسبة الى ما يراه ويعيش تفاصيله.

ان هذا الانحراف في وظيفة السارد، وقدرته على اختراق الحقب والامكنة التي تؤهله للالتحاق ببدايات الحضارة الانسانية، يمثل من وجهة نظرنا انتقالا في وظيفة السارد، بالاتجاه الذي اطلقنا عليه (السارد الرائي) الذي يحتل موقعه في مجموعة القاص جليل القيسي «مملكة الانعكاسات الضوئية»، وبالشكل الذي لم تألفه القصة العراقية الواقعية، وهو انجاز متقدم في أدب هذا القاص، الذي استخدم سارد قصصه الوثيقة التاريخية بشكل فني، وتماهى مع شخصيات التاريخ كي تبعث بابل او مدن عراقية اخرى من جديد، فتظهر أمامنا المدن التاريخية وهي تعيش واقعا غرائبيا غير مألوف لنا، تأسس من خلال موقع هذا السارد في القصة.

أما السارد في قصة القاص محمود جنداري «زو- العصفور

الصاعقة» في مجموعته عصر المدن، فهو سارد من نوع خاص يحتل موقعا في السرد يؤهله لإنشاء مشهد يتشكل فيه العالم أمام ناظريه: الأرض والسماء، النور والظلمة (انهمر المطر طيلة اربعين يوما ولم يتوقف، مطر غزير واصل سقوطه في الليل والنهار (...) والليل لا يزال مع النار في رداء واحد، لم يفصل بعد، والعالم على الأغلب فراغات بيضاء، بين الضوء والماء... القصة ص٤٨). وهذا السارد، اذ يرى تكون السماء والأرض والنور والظلمة وانبثاق الفجر لأول مرة، فهو يشارك بنفس الوقت في هذا الخلق: (لبس خفين من جلد خنزير مدهونين بزيت معجون بدم وفحم. وانحدرت خطواته تزيح الأرض من جبل هندرين الى بحر العرب، خطوة خطوة، وعند كل خطوة تنهض مدينة/ وينهض بحر/ رأى سفنا تمخر العباب... القصة ص١٥٣).

وفي منظور هذا السارد يختلط العجائبي بالواقعي، فهو يرى الآلهة ويشاركهم حياتهم وبنفس الوقت يعيش ضمن عالم مخلوق، فيه الحيوان والنبات والناس، ويتجلى ظهوره بضمائر مختلفة، فهو غائب وحاضر في السرد بالتماهي مع ساردين في مواقع مختلفة وازمان غابرة وحاضرة.

والقاص يستفيد من اسطورة العصفور زو، الذي انقذ تراث الانسان العراقي القديم، المتمثل بالألواح والرقم الطينية من الطوفان، ولهذا فان سارده ينظر بعين طائر حيث يحيط بمساحات شاسعة من المكان وأحداث التاريخ، فهو سارد مهيمن، لغته تتناص مع لغة الملحمة، التي تسرد بها الحكاية وتنتظم في كل جسد الخطاب القصصي ضمن مفرداتها. ولا يتوقف التناص مع لغة الملحمة، بل انه يشمل علامات الترقيم، فالقاص يعمد الى استخدام الخط المائل (/) بدلا من علامات الترقيم المألوفة، وهي طريقة مميزة في ترقيم أبيات شعر الملحمة.(٣١)

ان سارد هذه القصة يمثل اشكالية تحتاج الى كثير من الفحص والبحث للتعرف على مظاهر تكونه، وظهوره او اختفائه بين ثنايا السرد الملحمي، وقد لاحظ الناقد فاضل ثامر صعوبة توصيف السارد في هذه القصة حين قال انه (أكثر اشكالية واثارة للبس (...) ويظل العصفور في قصة محمود جنداري، لغزاً عسيراً لا يمكن فكّ شفرته بالاحالة الى وظيفته في ملحمة «جلجامش») (٣٢). كما انه على وفق وجهة نظر الناقد عواد علي هو (السارد المجهول الذي يضطلع بوظيفة التصوير والمرافقة بضمير الغائب (و) يقف على حافة (حاضر) خاص به مجهول بالنسبة لنا، يشكل نهاية لزمن الأحداث الاصلية وبداية لزمن السرد) (٣٣). وفي مكان آخر يطلق عليه اسم (السارد الخيالي).

أما وجهة نظرنا فتتمسك باستنتاجاتنا السابقة التي تؤكد ان هذا النوع من الساردين يدخل ضمن مصطلح (السارد الرائي)، فهو (يرينا أفعالا عديدة متزامنة في أماكن مختلفة (شطآن، صحارى، جبال، أوروك، سواحل) كما يشير الناقد عبدالله ابراهيم.(٣٤)

أما السارد في قصة «دومة الجندل» للقاص جهاد مجيد فهو امتداد لجده (الرائي) الذي (امتلك معارف الأولين والآخرين والذي كان يستخرج اراداته ورغباته تلك بعد نبش الكتب القديمة والجديدة، وهو يكب على مطالعتها عند جذع نخلة في بستان ابيه الكبير).(٣٥) وبذلك استطاع ان (يرى) دومة الجندل: (معمورة مأهولة شامخة، المباني، واسعة الطرق، بيوتها جميلة الطراز، اسواقها مكتظة بناسها، مليئة بالبضائع من كل صنف، يسودها الأمان والاطمئنان والناس فيها انقياء...).(٣٦)

والسارد في هذه القصة يقتفي آثار جده الرائي (اخرج كما كان يفعل الى مداخل المدينة، وارابط فيها كما يرابط فيها اياما وليالي).(٣٧)

وفي قصة «دومة الجندل» يتناوب السرد مجموعة ساردين، ينظم ظهورهم واختفاءهم السارد الحفيد، الذي امتلك الكثير من صفات جده، ومجموعة الساردين في القصة يظهرون ويختفون من خلال سرد الحكايات المروية، التي نسجتها مخيلة السارد الحفيد، الذي اكتسب رؤيا جده وتشبع بأفكاره، وبذلك استطاع ان يرى الازمان وهي تتداخل، عبر أحداث الحكايات الكثيرة والأماكن المتباعدة وهي تتقارب، وبهذا المعنى فان السارد في هذه القصة ينشئ نظاما مجازيا يعتمد الحكايات البليغة اساسا له، وتنحو لغة السرد فيه الى التنوع، فالسارد الرئيسي يسرد الأحداث بضمير الأنا وبلغة مهجنة تتردد فيها لغات مختلفة: كلغة الخبر والحكمة وابيات من الشعر وآيات من القرآن الكريم ومقتبسات من ملحمة جلجامش، وبانشاءات تتناص مع هذه اللغات وتحاكي اسلوب تأليفها.

وقصة «دومة الجندل» تستفيد من سجلات التاريخ، فيرد في ثناياها اسماء ملوك وفرسان، طغاة وجلادين، وشعراء يظهرون ويختفون عبر حكايات يسرد فيها أنواع العذاب والعنف والتعذيب الذي تعرض له مواطنوها الأبرياء، لتصل بعد ذلك الى نهاية المطاف فتصبح جنة (يسودها الامان

والاطمئنان والناس فيها أنقياء، يقيمون الوزن بالقسط ولا يبخسون الميزان، يحدون الحد على الآثمين...).(٣٨)

وتبنى قصة «موسيقى صوفية» للقاصة لطفية الدليمي على قواعد السرد التقليدي ويهيمن على السرد فيها سارد عليم يسرد الأحداث بمنظور السيدة (سامية النعمان) مرة، وبمنظور زوجها (فخري توركلي) مرة أخرى، ومن خلال هذا التناوب في السرد تتضح وجهتا نظرهما المتقاطعتين والمتناقضتين، فتتكشف على مجموعة من المجازات اللغوية، والاشارات والرموز والايقاعات التي تتحكم بهذا الصراع وتوجهه، باتجاه القطيعة النهائية بين ذات رجل مهموم باعادة انشاء مدينة الأسلاف «مملكة بيزنطة» وبين وجهة نظر زوجته سامية النعمان التي تتوق الى الانعتاق من اسر هذه الامبراطورية ورموزها المتحجرة، والانفتاح على عالم الطبيعة والواقع المعيش الذي ترى فيه الحياة والحركة والتجدد.

ويلاحظ ان سارد المشهد الاول من القصة- سامية النعمان- يسرد الاحداث بعد ان تقوضت مملكة الرجل بيزنطة، وتحطمت رموزها المتمثلة بالمرايا ذات الاشكال المختلفة، وتماثيل الاباطرة والفلاسفة والمفكرين الذين اسهموا في ميلادها، ولم يبق سوى الذكرى وتلك الموسيقى (موسيقى مستبدة، رتيبة، تغمر البيت مثل مد بحري يرتفع دونما ميقات، لا تؤثر فيه دورة القمر، او انهيال الشهب..).(٣٩) وفي هذا المشهد تهدأ الموسيقى وتتراجع عن استبدادها بعد أحد عشر شهرا من الحداد (الموسيقى خفتت اليوم، وتراجعت، وركد الحزن).(٤٠) حين ايقنت سامية النعمان ان كل ذلك لم يكن وهما، فموت زوجها كان حقيقة، والحرائق التي أتت على كل رموز الاستبداد كانت حقيقة أيضا (وقد بدأت اليوم تلمح اشارات وامضة، لغة نيران كتلك التي تتخاطب بها القبائل البدائية مع قرع الطبول، وعندما ظهرت الاشارات خفتت الموسيقى وغابت).(٤١)، وبذلك يتم انتقال السارد في هذه القصة من سارد عليم يدير السرد على وفق وجهتي نظر المرأة مرة والرجل مرة أخرى، الى سارد (يرى) مظاهر الازمة المستحكمة في عمق الذات الانثوية، بذلك التناقض الانتحاري بين عالمين متناقضين، ويكون هذا الانتقال معززا بقوى غامضة تنتمي الى مظاهر طبيعية، مصحوبة بايقاعات طبول بدائية كي تؤكد هذا الانتماء الانثوي. فالاشارات الوامضة تدنو منها وتطوقها (مثل اسلاك ساخنة، تطوق صدغها وتضرب صدغيها) وظهور الاشارات الوامضة يقترن بانحسار هيمنة الموسيقى الصوفية التي ترمز لسيطرة الرجل وجبروته وظهور حلم المرأة مجسدا في الرجل/ الحلم (تألق وجه رجل- الحلم، رسمت في الصمت المطري صوته ووجدته يحط على يديها مثل طائر الفردوس.. القصة ص١١٥).

ان تجلي رجل- الحلم امام ناظري سامية النعمان بفعل هيمنة الاشارات الوامضة، يعني ان القاصة، تعمل على كسر الاطار التقليدي للسارد في هذه القصة واعطائه ملامح خاصة تكون قادرة على رؤية التبدلات الخفية والايقاعات الضاجة في أعماق المرأة المعذبة، ومن ثم العمل على الخلاص من هيمنة الرجل عبر تدمير رموزه المتمثلة أمامها والتي كانت تحيل الى مملكة بيزنطة المتقوضة.

ان ظهور وتجلي السارد الجديد الذي اصطلحنا عليه بـ(السارد الرائي) في قصة رؤيا البرج وفي القصص التي اشرنا اليها في هذا المدخل وبمواصفات قريبة مما وجدناه في تلك القصة، يعني ان هذا السارد قد اشغل وظيفة جديدة تعمل على انشاء خطاب قصصي- معرفي جديد، يتداخل فيه الواقعي بالغرائبي، وينحو الى بناء الزمن بناء خاصا يتداخل فيه الحاضر بالماضي والمستقبل، كما يعمد هذا السارد الى اعادة بناء تلك المدن والشواخص المنقرضة لتصبح فراديس متألقة بالاستفادة من سجلات التاريخ، وبميل واضح الى تهجين اللغة عند كل منعطف يرويه راو موكول بإكمال سرد هذه الرؤيا بما أسميناه تعدد الصوت السارد وبأسلوب المونتاج الكتابي في قصص «رؤيا البرج» و «زو- العصفور الصاعقة» و«دومة الجندل»، في حين يستعاض عن هذا الاسلوب بالمشاهد الوصفية الآخاذة للكرنفالات والحوارات الدالة في قصة «مملكة الانعكاسات الضوئية» وبالرموز والكنايات والاشكال والصور الموحية في قصة «موسيقى صوفية».

لقد دأب القاص العراقي منذ نشأة القصة العراقية ولغاية اليوم على التجريب والتجديد في اشكاله الفنية، بالعلاقة مع الانعطافات المهمة في الحياة الفكرية والاجتماعية والسياسية. وقد لاحظ معظم الباحثين والنقاد هذه النزعة واشادوا بها، ومن أهم الانعطافات في السرد القصصي القصير ما سمي وقتها بالقصة الواقعية الخمسينية، التي استثمرت واستوعبت تقنيات جديدة من حقل علم النفس باستثمار (اللاشعور) وتوظيفه في القصة تحت مصطلح تيار الوعي، وفي منتصف الستينيات، دخلت القصة القصيرة حقل التجريب والتجديد في أشكالها، بالاستفادة من

الأحلام والكوابيس والحقول الفنية المجاورة كالرسم والسينما، وقد اثر ذلك في مسيرة السرد القصصي القصير، ووضع القصة القصيرة على عتبة التجديد والتجاوز كنزعة اصيلة فيها.

ومن أهم الانعطافات التجريبية في السرد القصصي القصير هذه الانعطافة التي اطلقنا عليها مصطلح «قصص الرؤيا» وتناولناها في هذا المدخل باختصار وتكثيف. وهذه الانعطافة - خصوصا في شكلها الأخير- الذي تمثل بمجموعات قصصية أشرنا اليها وبتجارب قصصية نشرت في بداية التسعينات قد أسهمت في إغناء الشكل ونقلته نقلة نوعية، من قصة تحاكي الواقع وتحاور امكاناته، الى قصة «رؤيا» تتسع وتستوعب اشكال التناص المختلفة مع لغات أدبية وغير أدبية، واستثمار امكانات التقطيع والمنتجة والكولاج، لإنشاء خطاب فني- معرفي يعمل على توسيع امكانات القصة القصيرة، ويمدها بنسغ يطورها وينوع مادتها وشكلها.

الهوامش

١ - انظر كتاب «نشأة القصة العراقية وتطورها في العراق ١٩٠٨- ١٩٣٩»- عبدالاله احمد- مطبعة شفيق- بغداد- ١٩٦٩- الباب الاول- المحاولات البدائية.
٢ - نشأة القصة العراقية- مصدر سابق- ص٣٧- ٣٨.
٣ - المصدر نفسه- ص٣٧- ٣٨.
٤ - المصدر نفسه- رؤيا سياحة في النوم- ص٣٣٦.
٥ - المصدر نفسه- رؤيا العربية- ص٣٢٧.
٦ - انظر: مخطوطة البرج- مجلة الموقف الثقافي العراقية- العدد٢٧- ايار (مايو)/ حزيران (يونيو)- ص٧٣.
٧ - انظر: مخطوطة البرج- مجلة الموقف الثقافي العراقية- المصدر السابق- ص٧٤.
٨ - نشأة القصة العراقية- مصدر سابق- هامش ص٣٤٥.
٩ - بنية الرؤيا ووظيفتها في القصة العراقية القصيرة- د. صالح هويدي- الموسوعة الصغيرة- وزارة الثقافة والاعلام- دار الشؤون الثقافية العامة- ١٩٩٣- ص٢١- ٢٢.
١٠ - نشأة القصة العراقية- مصدر سابق- ص٥٥.
١١ - القاص والواقع - ياسين النصير- منشورات وزارة الاعلام- الجمهورية العراقية- سلسلة الكتب الحديثة- ١٩٧٥- ص١٨. وانظر: ص١٧ من الكتاب وفيها توصيف لخصائص ومميزات قصص الرؤيا في العراق.
١٢ - بنية الرؤيا - مصدر سابق- ص٢٤.
١٣ - بنية الرؤيا- مصدر سابق- ص٢٥.
١٤ - بنية الرؤيا - مصدر سابق - ص٢٤.
١٥ - بنية الرؤيا - مصدر سابق - ص٢٣. الحكاية الجديدة- مصدر سابق - ص٧٢.
١٦ - الحكاية الجديدة، نقد أدبي- محمد خضير- مؤسسة عبدالحميد شومان- دار أزمنة للنشر والتوزيع- عمّان- ١٩٩٥- ص٧٢.
١٧ - الحكاية الجديدة- مصدر سابق- ص٧٢.
١٨ - الحكاية الجديدة- مصدر سابق- ص٨٢.
١٩ - القصص التي نعنيها هي: رؤيا البرج للقاص محمد خضير وقد اصبحت نواة لمجموعته القصصية «رؤيا خريف» وقصة «زو- العصفور الصاعقة» للقاص محمود جنداري وهي بؤرة مجموعته القصصية «عصر المدن» وقصة «مملكة الانعكاسات الضوئية» للقاص جليل القيسي وقد صدرت مجموعة للقاص باسم هذه القصة في حين لم ينشر القاص جهاد مجيد مجموعة تضم قصته «دومة الجندل»، ولكنه نشر قصصا متفرقة في مجلة الاقلام كانت «دومة الجندل» بؤرتها المكانية وسنشير اليها لاحقا، اما قصة القاصة لطفية الدليمي «موسيقى صوفية» فقد انتضمت في مجموعة باسمها.
٢٠ - بناء مدينة الرؤيا- جميل الشبيبي- مجلة نزوى- العدد العشرون- اكتوبر ١٩٩٩.
٢١ - نلاحظ ان التناقص في معظم هذه القصص باستثناء قصتي (جليل القيسي ولطفية الدليمي) يأخذ شكل المحاكاة في صياغة اللغة القصصية، لتكوين لغة مشابهة لهذه اللغات في مفرداتها وصياغاتها المعروفة.
٢٢ - مجلة الأديب المعاصر - العدد ٣٤- صيف ١٩٩٤- بنية الواقعي والملحمي في السرد القصصي- فاضل ثامر- ص١٠.
٢٣ - مجلة الاديب المعاصر- العدد ٤٥- صيف ١٩٩٣- توظيف الموروث البابلي في القصة العراقية القصيرة- عبدالله ابراهيم- ص٢٨.
٢٤ - يعرف القاص محمد خضير نظام المخطوطة بانه (مظهر من مظاهر الصراع غير المرئي للحيازة الخاصة (...) وفي هذا التسلسل يتعاقب المؤلفون، فيطمس الأخير منهم أثر السابق له حتى تضيع خطواتهم في بحار هوامشهم)- الحكاية الجديدة- مصدر سابق، ص٥٢.
٢٥ - مجلة الاديب المعاصر- العدد ٣٤- مصدر سابق- ص١٠.
٢٦ - مجلة الأديب المعاصر- العدد٤٥- مصدر سابق- ص٤٣.
٢٧ - المصدر نفسه- ص٤٣.
٢٨ - مملكة الانعكاسات الضوئية- مجموعة قصصية- جليل القيسي- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد- ١٩٩٦- ص٢٥.
٢٩ - القصص هي:
• الصرح - مجلة الأقلام- العدد الاول- كانون الثاني (يناير)- ١٩٩٠- السنة الخامسة والعشرون.
• المطبق- مجلة الاقلام- العدد السادس- حزيران- ١٩٩٠- السنة الخامسة والعشرون.
• الكيساني- مجلة الاقلام- العدد ٥-٦ - السنة السابعة والعشرون- مارس - حزيران (يونيو) ١٩٩١.
٣٠ - عصر المدن- مجموعة قصص- محمود جنداري- وزارة الثقافة والاعلام- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد- ١٩٩٤.
٣١ - الخليقة البابلية- تأليف الكسندر هايدل- ترجمة ثامر مهدي محمد- إصدار بيت الحكمة- بغداد- ٢٠٠١- ص٢٠.
٣٢ - مجلة الأديب المعاصر- العدد٣٤- مصدر سابق- ص١١.
٣٣ - مجلة الاديب المعاصر- العدد ٣٤- صيف ١٩٩٤- تقنيات الزمن في السرد القصصي- عواد علي- ص٢٨.
٣٤ - مجلة الاديب المعاصر- العدد٤٥- مصدر سابق- ص٤٣.
٣٥ - مجلة الاقلام - العدد ١١- ١٢ - السنة الثالثة والعشرون- ١٩٨٨- ص٢٣.
٣٦ - مجلة الاقلام - العدد ١١- ١٢ - مصدر سابق- ص٢٤.
٣٧ - مجلة الاقلام- العدد ١١- ١٢ - مصدر سابق- ص٢٣.
٣٨ - مجلة الاقلام- العدد ١١- ١٢ - مصدر سابق- ص٢٤.
٣٩ - موسيقى صوفية - لطفية الدليمي- وزارة الثقافة والاعلام- دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد - ١٩٩٤- ص٢٦.
٤٠ - المصدر السابق - ص٢٧.
٤١ - المصدر السابق - ص٢٧.

• هذه الدراسة هي جزء من كتاب باسم (بناء مدينة الرؤيا في القصة العراقية القصيرة) لم ينشر بعد.

المشهد الشعري المحجوب في ليبيا..!

البدر المتواري تحت ذيل الغلس.!

فرج أبوالعشة★

قبل نصف قرن نشر الناقد الليبي خليفة التليسي مقالا استفزازيا، متسائلا: «هل لدينا شعر ؟!»

لم يكن الشاعر علي الرقيعي (١٩٣٤-١٩٦٣) قد نشر قصائده بعد،ومعه رهط من شعراء «قصيدة التفعيلة» الذين أسسوا لحركة شعرية متفاعلة مع محيطها العربي(المشرقي تحديدا).

كان الشعر الليبي– قبل علي الرقيعي– يعيد إنتاج القصيدة العربية الكلاسيكية في قوالبها الموزونة المقفاة ومضامينها المستهلكة ولغتها الإبلاغية المباشرة ، وبلاغتها العتيقة...!

ويمكن تحديد انطلاقة الشعر الليبي ، في العصر الحديث ، بصدور «ديوان مصطفى بن زكري» العام ١٨٩٢ الذي يعد أول ديوان شعر ليبي طُبع في العصر الحديث، ومفتتحا لجيل من الشعراء الكلاسيكيين، مثل أحمد الشارف، أحمد قنابة، أحمد رفيق المهدوي، إبراهيم الاسطي عمر، وغيرهم كثيرين، وصولا إلى علي الرقيعي الذي تشكل تجربته الشعرية القصيرة انعطافة عن مسار قصيدة الآباء التقليدية، في اتجاه مسار حركة الشعر العربي الحديث،التي دشنتها نازك الملائكة و بدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتي، وصولا إلى حركة مجلة شعر .

كان شعراء القصيدة الكلاسيكية أبناء عصرهم (أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين) عصر توالي الانهيارات في أطراف الإمبراطورية العثمانية أمام تقدم الاستعمار الأوروبي الكاسح . وفي الوقت نفسه، هو عصر النهضة العربية وانبثاق حركات الإصلاح الإسلامي مثل الوهابية (في السعودية) والسنوسية (في ليبيا) وغيرهما من حركات إسلامية. شكلت (وقتها) ثورة تصحيحية لما علق بالإسلام من شعوذات وخرافات من جهة ، ودافعا للمقاومة الجهادية ضد حملات الاستعمار الاوروبي الحديث، من جهة أخرى..!

وبالتالى فقد غلب على مواضيع الشعر في تلك المرحلة الروح الوطنية على خلفية إسلامية عروبية جامعة ، مفردات ورموزا . فنجد ابن زكري يمجد «الخلافة» على مشارف القرن العشرين الذي ينذر بانقراضها في الآستانة. بينما يظهر لنا أحمد الشارف في قصيدته «صوت الكماليين» وهو يتوهم في مصطفى اتاتورك، العلماني الصارم ، الذي سيفكك ، جذريا ، بنية دولة الخلافة الإسلامية، بطلا إسلاميا ، يصد عن الخلافة

★ شاعر من ليبيا يقيم في ألمانيا

الغزاة اليونانيين (١٩٢١) :

حياة على الضيم بئس الحياة ونعم الممات إذا لم نفز
وقد قام فينا كمال الصفـــات بأوفر حظ وأكمل عـــز

كانت الحركة السنوسية، رغم رفضها للسيطرة العثمانية على ليبيا والتصادم معها عسكريا في بعض الأحيان، متمسكة بالدفاع عن مشروع الخلافة الإسلامية ومركزها في الآستانة التركية. وعلى الضد منها ، كانت هناك حركة معارضة وطنية سياسية/ثقافية هدفها التحرر من حكم الأتراك وتكوين دولة وطنية مستقلة. وقد قامت ثورات مسلحة عديدة ضد حكم الأتراك وجبروتهم مثل ثورة عبد الجليل غيث سيف النصر وثورة غومة المحمودي.

في هذه الأجواء المشحونة بالتحولات التاريخية الكبرى كانت حركة الشعر تظهر في قصائد عابرة لشعراء عابرين، يتناقلها الرواة شفويا، أو موزعة هنا وهناك في الصحف والمجلات الوطنية (عرفت ليبيا المطبعة والصحافة منذ العام ١٨٦٦!)

ولكن لم يبرز في تلك المرحلة المضطربة شاعر جامع لشعره في ديوان مطبوع إلى ان ظهر أول ديوان شعري لمصطفى بن زكري العام ١٨٩٧،كما أشرنا آنفا .

ولد ابن زكري بطرابلس العام ١٨٥٣ في أسرة تنحدر من الأندلس ، تثقف بالثقافتين العربية والتركية ، عمل لفترة بالتدريس ، ثم قام برحلة حج وتجارة إلى الحجاز العام ١٨٩١ ثم أقام في مصر لسنوات. فطبع فيها ديوانه الشعري، كما قام برحلة إلى أوروبا، واشترك في تحرير جريدة «الترقي» التي نشر فيها شعره وكتب في القضايا الليبية والتركية برؤية إصلاحية . وعندما عاد إلى ليبيا عمل مستشارا للولاية العثمانية. وكان بيته الأندلسي بطرابلس صالونا أدبيا وفكريا تلتقي فيه النخبة البارزة من رجال الأدب والفكر والسياسة، والتي اعتبرته رائدها، وأصبغت عليه لقب «شاعر ليبيا الأول». وعندما غزت ايطاليا ليبيا العام ١٩١١ انزوى بن زكري في بيته والتزم الصمت حتى وفاته العام ١٩١٧ .

شعره يمتح من روح القصيدة الأندلسية ومن تجاربه الحياتية الغنية وسفره في العالم.

لغته محملة بأساليب البديع والجناس والمحسنات اللفظية، المحمولة على أصولها البلاغية الراسخة في فن القصيدة الأندلسية الموشحة،وبالذات في شعر الغزل الذي يشكل معظم قصائد ديوانه. غزل غنائي سلس وعذب في وقت لم يزل البكاء على الإطلال ينوح في الشعر العربي :

بأبي من زارني ملتثما وجلا من رقباء الحرس
فهو كالبدر بدا مبتسما يتوارى تحت ذيل الغلس

* ** *

قالوا : له خال بصفحة خده وتفننوا في كنهه وصفاته
وأراه عبدا يسرق من جنا خديه مغترا بفعل سناته
فرماه ناظره بسهم صائب ونظر إلى دمه على وجناته

على العكس من بن زكري يبرز سليمان الباروني (١٨٧٠ ـ ١٩٤٠) الشاعر/الفارس المتأصل في القضية الوطنية . فهو، أولا، أحد أبرز زعماء حركة المقاومة الوطنية ضد الاحتلال الإيطالي كما انه من أبرز زعماء أمازيغ ليبيا. رحل صغيرا (١١سنة) طالبا للعلم بجامع الزيتونة ، ثم بجامع الأزهر ، ودارسا للمذهب الأباضي (مذهب معظم الشعب الامازيغي) في الجزائر لأكثر من ثلاث سنوات ، وكان قد تعرف أثناء دراسته في مصر على المصلح الإسلامي الكبير الشيخ محمد عبده وصادقه وتواصل معه فكريا. وعندما عاد إلى ليبيا بعد سنوات طويلة من الترحال وطلب العلم ، كان قد أصبح شابا ناضجا ، مشحونا بالروح الوطنية المعادية للاستبداد التركي في ليبيا.وفي سبيل ذلك سجن لثلاث سنوات ، فاضطر إلى مفارقة الوطن في رحلة لجوء سياسي طويلة عبر تونس والجزائر وفرنسا ومالطا ، حتى انتهت به إلى الاستقرار بمصر التي كانت تمثل وقتها ملجأ سياسيا وفكريا للمثقفين والسياسيين العرب والمسلمين الفارين من الاضطهاد العثماني.

أنشأ الباروني ، في مصر ، مطبعة ، وأصدر صحيفة «الأسد الإسلامي» التي دعا من خلالها الى فكرة «الجامعة الإسلامية» وطبع ديوانه «ديوان عبدالله الباروني» والجزء الثالث من كتابه «الأزهار الرياضية»، وكان الجزء الأول من الكتاب المطبوع في ليبيا قد حرقته السلطات التركية. ثم رحل الى الآستانة بعد الإصلاحات السياسية الناجمة عن

انقلاب حركة «تركيا الفتاة» العام ١٩٠٨ حيث انتخب عضوا في «مجلس المبعوثين» العثماني عن ولاية طرابلس العام ١٩١٠. ولما احتلت إيطاليا ليبيا العام ١٩١١ عاد فورا إلى بلاده وانضم إلى قيادة المقاومة. لكن تركيا سرعان ما خانت الليبيين إذ باعت ليبيا لإيطاليا وفقا لمعاهدة «صلح أوشي» التي سحبت بموجبها ما تبقى من ضباطها وجنودها الذين كانوا يدربون المجاهدين الليبيين ويحاربون معهم (كان مصطفى اتاتورك أحد هؤلاء الضباط!) رفض الباروني معاهدة الصلح وقاد جناح المقاومة الوطنية الامازيغية في جبال نفوسة وكان من مؤسسي الجمهورية الطرابلسية العام ١٩١٨ . وفي ١٩٢٢ عندما تمكنت القوات الإيطالية من السيطرة على غرب ليبيا اضطر الى هجر البلاد. فجال في أوروبا والشرق العربي حتى استقر بعُمان ١٩٣٥ حيث عمل مستشارا لسلطانها إلى ان مات بعد مرض عضال العام ١٩٤٠.

شعره وطني سياسي بروح إسلامية إصلاحية. بسيط بياني . فروسي مباشر، لصيق بمواقفه السياسية المرتبطة بفكرة الجامعة الإسلامية والخلافة العثمانية . ثقافته الشخصية تجمع بين الثقافة الامازيغية والعربية الإسلامية إلى جانب إطلاعه على الثقافة الفرنسية . رؤيته السياسية تمثلت في الدعوة إلى الجامعة الإسلامية والمحافظة على الخلافة العثمانية من الاندثار حتى لقب بـ «شاعر الخلافة» رغم انه قد قاوم ممارسات استبدادها السياسي في ليبيا وسجن ونفي بسبب ذلك. وقد نذر نفسه منذ الغزو الايطالي للمقاومة في الداخل ومن الخارج ورمز الى ذلك بعدم حلاقة شعر رأسه ولحيته حتى يتحرر وطنه من الاستعمار الايطالي أو ان يموت قبل ذلك . فطال شعره حتى وصل إلى ركبتيه :

هذا هو الشعر الذي ... شهد الحروب الهائلات
وعليه أمطرت القنابل ... كالصواعق نازلات
آلت أن يبقى إلى ... أن يعبر الجند القناة
لنرى الغزاة على ضفا ... ف النيل تفتك بالبغاة
ونرى طرابلس العزيز ... ة في ليال باهرات
تختال في برد الهنا ... بالانتصار على الطغاة
وتسود أعلام الخليـ ... فة في بلاد الضائعات

• •• •

أو هكذا يبقى إذا ... لم ننتصر حتى الممات

النفي إذ لم يبق في سجن ممر للذباب..!

استمر الاستعمار الإيطالي لليبيا من ١٩١١ إلى ١٩٤٥ عندما تحررت البلاد على يد قوات الحلفاء التي كانت تضم داخلها قوات الجيش السنوسي الحر الذي بلغ تعداده أكثر من خمسة عشرة ألف جندي ..!

خلال سنوات الاستعمار الإيطالي الفاشي الاستيطاني، خاض الشعب الليبي مقاومة أسطورية بمعنى الكلمة تحت زعامة قائد أسطوري بمعنى الكلمة وهو شيخ المجاهدين ، أسد الصحراء عمر المختار، والذي كان رغم سنواته الثمانين، يحشو بندقيته بالبارود وآيات القرآن. كان قائدا من صلب الشعب . فقيرا مثل أبناء الشعب . لم يكن يملك إلا بندقيته وقرآنه ونظارته الطبية وفرسه البيضاء وأشعاره العامية ..!

دامت مقاومته ،بشعبه، للإيطاليين ، عشرين سنة متواصلة ، حتى شنق في ١٦ سبتمبر ١٩٣١ . دفع الليبيون خلالها مئات ألوف الشهداء ، قتلا ، وإبادة جماعية، وتجويعا، في معسكرات الاعتقال الفاشية ..!

كانت حركة الشعراء والكتاب الليبيين ، على محدوديتها ، زمن الاستعمار، تدرك جيدا الخطاب الفاشيستي الاستيطاني لليبيا . فمبكرا نجد ، في مجلة «الرابطة الشرقية» العام ١٩٢٢ ، بيانا وطنيا يكشف في مقدمته عن الروح الصليبية العنصرية للمشروع الاستعماري الايطالي من خلال ترجمة النشيد الفاشيستي، الذي يقول في أحد مقاطعه :

«يا أماه أتمي صلاتك ولا تبكي ، بل اضحكي وتأملي
ألا تعلمين أن إيطاليا تدعوني
و أنا ذاهب إلى طرابلس فرحا مسرورا
لأبذل دمي لسحق الأمة الملعونة
ولأحارب الديانة الإسلامية التي تجيز البنات الأبكار للحاكم
سأقاتل بكل قوتي لأمحو القرآن ..»

ويعلق كاتب البيان على النشيد الفاشيستي قائلا

في لغة تحريضية: «اقرأوا هذه الأنشودة أيها المسلمون في مشارق الأرض ومغاربها ، واقرأوها ألف مرة ، بل اقرأوها حتى ترسخ في أذهانكم وتنتقش في أدمغتكم انتقاشا لا تمحوه عوادي الأيام، ولا تزيله كوارث الأعوام ، نعم احفظوها حفظا قويا، حتى إذا لاقيتم ربكم نطقت بها ألسنتكم بين يديه، وحوسبتم على غفلتكم وتغاضيكم عما أصاب دينكم من إهانة وتشنيع ..»

لم يكن الشعر الليبي أثناء الاحتلال خارجا عن روح هذه اللغة البيانية التحريضية التي تمزج الوطن بالدين والأرض بالعرض. وكان من أبرز شعراء تلك المرحلة ، الى جانب سليمان الباروني ، محمد السني (شاعر الحركة السنوسية) وأحمد قنابة وأحمد الفقيه حسن وإبراهيم الاسطي عمر... وأحمد الشارف (١٨٧٢ - ١٩٥٩) الشاعر / المقاتل، الذي وقع في أسر الإيطاليين. وبعد إطلاق سراحه ، العام١٩٢٢، اشتغل قاضيا في المحكمة الشرعية العليا. فتحول إلى مهادنة سلطة الاحتلال التي كرمته ونظمت له عدة زيارات إلى إيطاليا ، وهو بدوره مدحها في شعره:

لو كان منذ صباي أدبني أبي ما كنت أجهل منطق الغزلان

(و«منطق الغزلان» صفة معروفة للغة الإيطالية)

أو وهو يهنئ إيطاليا على أعمارها لبلاده:

هنئوها بكثرة العمران واذكروها مدى الأزمان

واستديروا حديثكم في هواها فحديث الهوى سلافة حان

وادرسوا كثرة المآثر كي لا تفقدوها من عالم الأذهان

وعندما اندحرت إيطاليا العام ١٩٤٣ وجاء عهد الإنجليز ، عينته إدارة الانتداب رئيسا للمحكمة الشرعية العليا ، فعاد ينظم الشعر في حب الوطن :

وطن توفر حظه في السر منك وفي العلن

أنت ابنه حقا ولست بقائل أنت ابن من

تقاعد الشارف العام ١٩٤٨ بعدما فقد بصره وضعف سمعه وانهارت صحته . فاعتزل في بيته ، حتى وفاته العام ١٩٥٠ .

أما «شاعر الوطن» أحمد رفيق المهدوي(١٨٩٨ - ١٩٦١) فهو يصل بين شعر مقاومة الاحتلال والاحتفاء بالاستقلال ..!

تعلم أحمد رفيق في المدارس التركية في ليبيا ومصر ، التي ظل فيها حتى العام ١٩٢٠ ، ثم عاد إلى مدينته بنغازي الأسيرة في قبضة الفاشيست الذين سرعان ما طردوه من عمله كسكرتير في بلدية المدينة بسبب قصائده الوطنية ، فالجأ الى تركيا العام ١٩٢٤ ليعود إلى بنغازي بعد عشر سنوات ليتركها من جديد لاجئا بعد سنتين ، ودائما بسبب قصائده الوطنية اللاذعة :

كنا نقاسي تحت مر الصبر أنواع العذاب

النفي إذ لم يبق في سجن ممر للذباب

والسيف في الهامات يفري والمشانق في الرقاب

صفة «شاعر الوطن» التي اختص به أحمد رفيق المهدوي لا تعود فقط إلى شعره الوطني الفصيح وسيرته النضالية كشاعر للمقاومة الوطنية وانما في الأساس الى روحه الشعرية الشعبية حتى ان شعره المؤلف باللغة الدارجة يتفوق في كثير من الأحيان على شعره الفصيح .

وفي منفاه الأخير في تركيا تنقل الشاعر في وظائف كثيرة حتى شغل منصب عميد بلدية أدنة العام ١٩٤١ . وعندما عاد- مرة جديدة- إلى ليبيا العام ١٩٤٦ وقد اندحر الطليان استقبل استقبالا وطنيا حافلا وعين بعد الاستقلال عضوا في مجلس الشيوخ العام ١٩٥١ إلى ان توفى العام ١٩٦١.!

شعره من طينة الشعر العربي في تلك المرحلة ، لغة وتراكيب و مخيالا ، ومكانته في الثقافة الليبية تعود ، بالدرجة الأولى ، إلى شعره الوطني الأقرب إلى الأناشيد الغنائية منه إلى القصيدة التقليدية الفصيحة المسبوكة. فلغته تلتقط جل مفرداتها من اليومي. وكان على شيء من البرم من قيود الخليل ، لكنه لم يتجرأ على تحطيمه إذ ظلت محض رغبة :

أما آن للشعر أن يستقل ويخلص من ربقة القافية

فقد طال والله تقييده بتقليدنا العصور الخالية

ورغم ان الصحافة في ليبيا قد ظهرت منذ منتصف القرن التاسع عشر، وعبرها ظهرت حركة أدبية تطورت مع الوقت بما يتوازى مع تعداد سكان ليبيا البسيط ووضعهم التعليمي المحدود، نجد عبد الرحمن بدوي ، كما كتب في مذاكرته ، أثناء عمله في الجامعة الليبية ، ما بين ١٩٧٣ - ١٩٧٦ ، يصف ليبيا بانها :«عقم تام في العلم

والأدب» ومن الواضح ان انطباعات بدوي انفعالية تنضح بحقد فظيع على ليبيا وأهلها بسبب ما تعرض له من طرف السلطة من معاملة سيئة سحبها على كل ما هو ليبي . فيعبر عن موقفه من أحمد رفيق المهدوي وقصائده بلغة نفس موتورة، تتوسل السخرية و إلقاء الشتائم تنفيسا عن أحقادها المتخثرة، فيقول: «..قصائده ركيكة ، مبتذلة العبارة ، تافهة المعاني . إنّه شاعر في الطبقة الدنيا من الشعر . فواعجباه كيف أشادوا به ومجدوه حتى كان بعضهم يقول عنه إنّه «أحمد شوقي ليبيا» وهذا امتهان لاسم أحمد شوقي لم يعرف مثله في أيِّ مكان ..» ثم يسحب غضبه شاملا بقية الشعراء الليبيين، التقليديين منهم والمحدثين . فشعرهم ، في نظره، بالمطلق: «ابتذال وتفاهة وإسفاف» هكذا بجرة قلم ينز غرورا وحقدا وشوفينية مصرية... وفي الحقيقة لم يعتبر الليبيون أحمد رفيق «شوقي ليبيا» ولم يرفعوه إلى منزلة العبقرية الشعرية وانما أطلق عليه تسمية «شاعر الوطن» بسبب كثرة شعره الفصيح والعامي في حب الوطن:

رحيلي عنك عز علي جدا	وداعا أيها الوطن المفدى
وداع مفارق بالرغم شاءت	له الأقدار نيل العيش كدا
وخير من رفاه العيش كد	إذا أنا عشت حرا مستبدا
سأرحل عنك يا وطني واني	لأعلم أنني قد جئت إدا
ولكني أطعت إباء نفس	أبت لمرادها في الكون حدا

زيت مصباح آلاف الليالي الآتية..!

يمثل علي صدقي عبدالقادر (١٩٢٤ -) المعروف بـ«شاعر الشباب» حلقة تواصل وانقطاع ، في الوقت نفسه ، تواصل مع الشعراء الرواد في قصيدتهم التقليدية كما بحركتهم الوطنية في مقاومة الاحتلال في مرحلة ما عرف بـ «معركة استقلال ليبيا» ، ويمثل حلقة انقطاع عن القصيدة التقليدية دخولا في قصيدة«شعر التفعيلة» ثم ذهابا بعيدا في قصيدة النثر في آفاقها السريالية. فهو، يقارب الثمانين من عمره،اليوم، يعده الشعراء الشباب واحدا منهم، يكتب قصيدتهم ويشارك في أمسياتهم ومناقشاتهم ويغمرهم بمحبة طفولية لا نظير لها. أنه بحق طفل في الثمانين. وقف في شجاعة نادرة محاميا عن ثلة كبيرة من الأدباء الشباب أدينوا بالخروج عن النص الايديولوجي المرسوم !

درس في المدارس العربية والتركية والإيطالية . انضم الى حركة المقاومة المدنية في «معركة استقلال ليبيا» . شارك في اللجنة القانونية التي صاغت القوانين الليبية في عهد الاستقلال. نال وسام تقدير من جلالة الملك الراحل ادريس السنوسي . أصدر علي صدقي دواوين عديدة خلال مسيرته الشعرية الطويلة. وإذ لا مجال هنا لتحليل تطور قصيدته، شعريتها ولغتها و أسلوبيتها، نقدم مقاطع من قصائده الأخيرة علها تعطي انطباعا لو عابرا عن عالمه الشعري :

(١)

متجاوزا برتقالتين، وأربع قارات
والخامسة فرت إلى حضن أمي.
ونجمة آخر الليل،التي تتفرج،
كانت امرأة تغزل المطر والحب
لابدّ أن تكون هي من أحببت
لأن عيد طفولتي،مذاقه الآن في فمي.

(٢)

منعوني من دخول السوق
حتى خلعوا رأسي
خلعوه علقوه بالمشجب
نظر رأسي إلي معاتبا
رأيت بالسوق جزارا
يذبح الكلمات وهي تصرخ
رأيت من يلعب الكرة بالرؤوس المخلوعة
رأيت الحمير تركب الباعة
وتختم الذهب الكاذب
احتجيت قالوا:اسكت خلعنا رأسك،فكر بحذائك
أخذ الحذاء يخفق : طق طق طق .

على الرقيعي (١٩٣٤ - ١٩٦٦) وأشواقه الصغيرة.!

كان يمكن ان يكون شاعر القصيدة الليبية الحديثة بلا منازع لو لم يقض نحبه شابا في حادث سيارة مأساوي، وتقضي معه موهبته قبل ان تبلغ مداها . أنه أول شعراء

ليبيا الحديثة الطالعين من بؤس العيش ، كما كان أولهم في الانتماء السياسي إلى حركة اليسار والالتزام الأدبي بقضية الحرية والعدالة الاجتماعية . يتناص شعره مع شعراء«قصيدة التفعيلة» في العالم العربي . فيه من أصداء البياتي و نزار قباني وناظم حكمت ، لكن على روح ليبية محلية ذات طعم خاص. ديوانه الأول «الحنين الظامئ» تغلب عليه القصيدة الكلاسيكية في مناخ رومانسي مأساوي،أم ديوانه الثاني «أشواق صغيرة» فهو يضم قصائد حرة ، هي أشواق غنائية رومانسية محمولة على الرمز ، مهمومة بالوطن والحرية والحب و الحرف ، كما في قصيدته المهداة إلى الشاعر التركي الكبير ناظم حكمت :

(١)

صِرتُ أفهم
روعة الحرف الذي يصنع للإنسان سُلّم
صرت أعلم
كيف يا أبي تقحَّم
قلبك الخفاق قضبان المنافي وتكلَّم

(٢)

وعلى صورته وسَّدتُ رأسي
وتمسحتُ بخديه وقبَّلتُ عيونه
وتضرعتُ طويلا للسماء
كي تصونه
إنه يا أصدقائي الطيبين
زيت مصباحي لآلاف الليالي الآتية
إنه في خاطري يروق أشهى أغنية
غسلت قلبي بأفراح الحياة

(٣)

أحبك حتى ليخضرَّ تحت خطاى الثرى
وحتى كأن الذُرى
تطيح على كتفي لآل
وأنتِ إذا لم تهزّي كياني ذات زوال
تدفأ بالقلق الحلو ملء وجودي وسال
عليَّ كربَ حنون تخطى السماء واستحال
مخدة حب،
وصرة خبز،
وجرة آل.
تراني ماذا أنا......ماذا أصير
وهل ما أزال
أذرذر للشعر عمري وأعبد فيك الجمال

ويقفل حركة «قصيدة التفعيلة» الشاعر محمد الشلطامي الذي قارن الكاتب الليبي المعروف الصادق النيهوم قصائده بأشعار نزار قباني قائلا «إنني أقارن قصائده بأشعار قصائد نزار وأرى بوضوح انه (الشلطامي) يفتقر إلى لمساته (لمسات نزار) العميقة الصاعقة الجمال وانه لا يجيد الصياغة مثله ولا يجثو على ركبتيه ويبحث عن كلماته بالملقاط ولا يستطيع أن يكتب شعرا ساحرا يدفع المرء إلى أن يهتز طربا ويرقص بهز خصره ولا تخص الطرب والكلمات المسحورة.المشكلة تخص «الحق» وحده ومنهج الشلطامي كله حق..»:

(١)

قل ما تشاء
وأكتب بخط التاج ما نحت
الشقاء
فينا،وقل متخاذلون،
جبناء،ماتت في عروق
قلوبهم همم الرجال
أنا قد هربت، وتركت خلف الجسر صوت
إذاعة الشرق القتيل

(٢)

لا تقل بعدما رمانا
العشق في الحانة أشباحا هزيلة
نحن لا نملك أن نختار
في دنيا بخيلة
غير شكل الموت ملفوفا
بأوراق الصحف
وعلى أبواب الجمرك أحلاما
نبيلة.

(٣)

افترض أن الذي يمشي على

السكين في الليل
كمن يمشي على الحبل وأن
المعجزة
سقطة في النص والأشياء لا
تحمل إلا سطحها
فلِمَ ينتابك الإحساس بالفقد إذن؟

إطلالة على قصيدة النثر.!

السؤال الاستفزازي: «هل لدينا شعر؟!» الذي طرحه الناقد الكلاسيكي قبل نصف قرن، عاد ليُطرح من جديد، في نهايات القرن العشرين، ولكن من قبل بعض شعراء قصيدة النثر الشباب. كان سؤال الناقد الكلاسيكي يدور في نطاق إيمانه بشكل القصيدة (الكلاسيكية) الموزونة المقفاة على ما رسمه الخليل بن احمد من قوانين مستخلصة من تركة الشعر في عصره، فصبها في قوالب بحوره، لتصبح صنما معبودا مضافا إلى بقية الأصنام القطعية الثبوت..!

أما شعراء قصيدة النثر الليبية، الذين أعادوا طرح السؤال في عصرهم، فقد كانوا يقاربون سؤالا إشكاليا من طبيعة إبداعية/فكرية مختلفة، ترتبط بأزمة قصيدة النثر العربية بشكل عام، من حيث انقطاعها عن محيط عامة القراء، وانغلاقها على قراء مخصوصين، معظمهم هم شعراء قصيدة النثر أنفسهم، وهواتها المبتدئون في كتابتها،والنقاد(إن وجدوا.!) وبعض الفضوليين.!

ويعود ذلك إلى غياب القارئ/المثقف من ناحية، وهيمنة الغموض العشوائي على أسلوبية كتابة قصيدة النثر، وهو الغموض الذي أصبح تعلة للمتشاعرين،الفارغين من الموهبة والثقافة والرؤية الشعرية. وباسم الغموض استُسْهلتْ كتابة قصيدة النثر، فأصبحت أسرع وصفة لكيف تصير شاعرا، تنشر الصحف قصائدك وتستضيفك الأمسيات الشعرية.!

يحدث ذلك، رغم ان كتابة قصيدة النثر الأصيلة تعتبر عملا إبداعيا من الصعوبة بمكان،حتى لتبدو معه كتابة قصيدة التفعيلة والقصيدة العمودية ضربا من الهواية الدارجة.!

فإبداع قصيدة النثر الأصيلة مشروط بتوفر معطيات إبداعية حقيقية: موهبة الخيال الخلاق، واستيعاب خلاصة التراث الشعري لتجاوزه (احفظ ألف بيت وأنساه ـ حسب وصفة أبي نواس لشاعر ناشئ!!) وتجربة حياتية ملموسة،وحساسية عالية إزاء اللغة الشعرية،وتفتح خلاقاً على ثقافات الآخر/الغير.

إن قصيدة النثر الأصيلة انتخاب شعري للغة الإبداعية في أرقي وظائفها، وغموضها، الذي هو،في جوهره الإبداعي الأصيل، غموض بناء، خلاق. وبمعنى آخر هو غموض الواضح ووضوح الغامض.!

إذن سؤال شعراء قصيدة النثر الليبية هو نفسه سؤال بقية شعرائها في بقية تراكين العرب. أنه سؤال الكيف في خضم الكم الإسهالي الطوفاني من الكلام المنثور على عواهنه،مع إن نثر الكلام على عواهنه أحد أكثر ألعاب الشعر إبداعا لكنه لعب مشروط بحسابات خيال خلاق ممسوس حقا بالموهبة والمعرفة والحساسية الشعرية والثقافة الحداثانية.!

سؤال شعراء وشاعرات قصيدة النثر الليبية في نهايات القرن الفائت كان في العمق يدور حول ذلك:هل كون لدينا عشرات الشعراء والشاعرات، من كتاب قصيدة النثر، يعني ان لدينا شعراً أصيلاً؟!

لم يكن أحد، من الشعراء الشباب الذين طرحوا السؤال، ليستطيع أو قل ليجرؤ على تحديد العطب في قصائد بعينها عند شعراء بعينهم. فالسؤال الاستفزازي، هو في نهاية المطاف، صادر عنهم ، والشعراء، كما هم في كل مكان وزمان، هم الشعراء النرجسيون أنفسهم، وأسئلتهم، كما هي في الأغلب ، لا تخلو من الإدعاء.!

القصد ان قصيدة النثر العربية بفروعها الوارفة من الربع الخالي إلى وادي الذهب هي بنت البذرة الملعونة نفسها التي بذرها انسي الحاج وسمّدها يوسف الخال الذي سيّجها إقطاعية له بحسبانه بطريرك الحداثة المطلق، واتى بأدونيس للتنظير لها. ثم تسرب إليها محمد الماغوط عابثا، بتلقائيته الفائقة، بأرستقراطية التنظيرات المتفاخمة، مثلما كان يعبث بالثلاجة ملتهما مخزونها من الطعام بينما الحواريون المحيطون بالبطريرك في بيته يتحدثون عن جحيم رامبو، وأرض ت.س. اليوت اليباب.!

انبثقت قصيدة النثر في ليبيا مع بداية سبعينيات القرن الفائت، ومع الوقت تصدرت المشهد الشعري (الملاحق الصحفية والمجلات الأدبية والأمسيات الشعرية). كان وراء انطلاقتها مجموعة من الشعراء الشباب الذين نشطوا ضمن حركة أدبية شابة تضم قصاصين ومسرحيين ورسامين ونقادا، اتخذوا من صحيفة «الأسبوع الثقافي» منبرا لنشر إبداعاتهم وأفكارهم، وقد جرى فيما بعد (العام ١٩٧٩) اعتقالهم جماعيا (نحو عشرين مبدعا) بسبب آرائهم الفكرية، بعدما لُفقت لهم تهمة تأسيس حزب، وصدرت ضدهم أحكام بالإعدام، لكنها خففت إلى السجن المؤبد. ثم أطلق سراحهم بعد نحو عشر سنوات.!

لقد تأثر شعراء جماعة «الأسبوع الثقافي» بشعراء قصيدة النثر في مصر، وعلى الخصوص، محمد عفيفي مطر وعلي قنديل.. أما تأثيرات مجلة شعر (أدونيس،أنسي الحاج، محمد الماغوط..) والشعراء الفلسطينيون (على الخصوص، محمود درويش في قصائده النثرية) فقد ظهرت عند جيل الثمانينيات الذين ملأوا الفراغ الذي خلفه اعتقال جماعة الأسبوع الثقافي. ويعتبر جيل التسعينيات امتدادا لهم. وكون أن قصيدة النثر الليبية تأثرت بالتيارات الشعرية الوافدة من المشرق العربي تحديدا، لم يمنع من تمييزها بخصوصية محلية واضحة بقوة في حساسيتها وصورها ومواضيعها الشعرية.وهي وإن لخصت أكثر من ثلاثة عقود لاح فيها المشهد الشعري ضاجا بأصوات متنوعة، مأخوذا بالتجريب واستشراف المستقبل والحرية (في معناها الاجتماعي والسياسي) في مواجهة المطاردة الجدانوفية من قبل البوليس الثقافي لقصيدة النثر بحسبانها «مؤامرة إمبريالية» على اللغة والتراث العربيين.. وبالطبع لم تنقرض، تماما، قصيدة التفعيلة أو القصيدة العمودية من المشهد الشعري أمام الانتشار الكاسح لقصيدة النثر، وإن انسحبت قصيدة التفعيلة الكلاسيكية من المشهد الشعري، وانزوت في هامش ضيق، محافظة على جمودية لغتها وصنعتها ومضامينها القديمة التي تطغى عليها الغنائية المباشرة المنبرية، فإن «قصيدة التفعيلة» ظلت تزاحم قصيدة النثر وتجاورها، مسجلة نقاط تقدم عليها، من جهة سهولة تواصلها مع عامة القراء، لأن الغموض لم يستغرقها ولأن إيقاع التفعيلة ورنين القافية يشكلان مصدر قوتها،ثم ان شعراءها المجيدين ذهبوا بها إلى فتوحات شاسعة، كما عند محمود درويش وأدونيس وسعدي يوسف ونزار قباني وأمل دنقل وحسب الشيخ جعفر ومحمد علي شمس الدين...وكثيرون هم غيرهم.

وفي مشهد الشعر الليبي تحضر قصيدة التفعيلة في أصوات متميزة وإن كانت قليلة (وهناك من يزاوج في الكتابة بين قصيدة النثر، وقصيدة التفعيلة، التي انطلقت من حيث انتهى الشاعر الرائد علي الرقيعي، مرورا بالشاعر الوطني محمد الشلطامي، وصولا إلى الشاعز/الضحية سعيد سيفاو، صوت الثقافة الامازيغية في ليبيا الذي زاوج بين اللغة العربية والامازيغية في كتابة قصائده، وقد تعرض للاضطهاد بسبب مقاومته للشوفينية القومجية، فكاد ان يقتل في حادث سير مدبر نجا منه بأعجوبة، لكنه تركه مشلولا طريح الفراش لعشر سنوات إلى ان مات، ليبقى شعره حيًا في صوته المائز، المازج بين ثقافتين متضافرتين (الامازيغية/ العربية).

ونثبت هنا واحدة من قصائده البارزة:

لعله..عساه

لا أدري
لِمَ؟حينما
أجبتني بـ(لا)
فهمتُها:
(نعم)!
لا أدري،هل
هو الصمم؟
أم أنّه التّطيّر الذي...
ينتابني
من الأجوبة اللاَئيَة؟
لا أدري
لِمَ؟...ولا
حين أمرتني
بالنوم...
فهمته النهوض،
والوقوف!
هل هو محض خوف؟؟

أم أنّه
اختلاف المفردات في...
يقظتي النوميّة؟؟
تذكر حينما وصفتني
بأنّني:
- جبان؟!
سمعت مدحاً
أنّني:
- من أفرس الفرسان!
هل
هي
عادة اللغات في الأزمنة الخوفيّة؟؟
لعلّه الزمان
أودى بما تخزنه ذاكرتي
لعلّه الملاك،أو
لعلّه الشيطان
وسوس لي الكلام بالمقلوب
ربما «باسم الله»
خيل لي أعلاه
جميع ما
فهمته أدناه...
لعلّه الموت الذي
قد ذاب في كياني مثلما
يذوب موج الماء في المياه!
....
....
لعلّه..المكتوب
لعلّه المقروء،والمشطوب
....
لعلّه..
عساه!

ويبقى أفضل ما يقدم الشعر وهو الشعر نفسه. وهنا مختارات شعرية لبعض من شعراء وشاعرات قصيدة النثر،الذين يمثلون مراحل ومستويات مختلفة ويكتبون بأساليب متنوعة،لعلها تعطي للقارئ العربي صورة عامة عن مشهد الشعر الليبي غير المعروف،تقريبا،خارج ليبيا.

بورتريه

محمد الفقيه صالح

ليس كنزا
وإن كان فيه نفحة من خفاء
ولا فيضانا
وإن عُدَّ فيوضيا ضليعا
هو الغرُّ - المحنَّك
والعابث - الرصين
لا ينفرد بأمر
حتى وإن كان وحيدا
ولا يطعن إلا في نزال.
وليس من شيمته أن يستكين
إلا إذا كان في الأمر شرك
أو شريك حميم.

كآبـــــــة

عاشور الطيبي

بعد أن أكلتُ، وشربتُ، ودخلتُ الحمام
جلستُ قرب النافذة المطوية،
قرب الديك المعتوه،
قرب الصورة الباهتة،
قرب الحيطان العارية،
قرب نشرة الأخبار الصامتة،
قرب يدي ورأسي.

التماعة

أحمد بلو

يليق بجرحك الآن النزيف
وبالتباريح القديمة والجديدة هذه الشهب
المضرجة الحروف.
يا بلادا أغوَت القلب المكبل بالأسى...
ومضت تعدُّ القبر مهدا....
للذي أفضى بسر شغافه للغيمة الحبلى...
وأحلام العصافير الصغيرة....

وارتطامات الندى عند الهطول...
فأرّقته الأغنية.
ورمى بأول ثغرة في البال صورتها
فلا عادت ولا عاد الذي همت به عند الحلول.

قادما من بلاد بعيدة

جيلاني طريبشان

لا النخل نخلي
ولا البلاد بلادي
تركت القبائل في زمن البحث عن حائط للبكاء!
فتشت في كل منعطف،
علَ أهل القتيلة
يبنون لي خيمة فأنام
وها أنذا عائد للزمان القديم
وللذكريات الأليمة
لا أحمل اليوم،غير اسمي وزوادتي وجنوني.
لا خيمتي انتصبت
لا الأهل جاءوا....وكل الذين التقيت
..... ما عرفوني؟!

مهمـــــات

فاطمة محمود

كنتُ سأرى ما يمكن أن يُدحض،
لحظة أن نُترَك،
أو نُمَس.
لكن مهمَّات تنتظرني؛
عليَّ أن أكون هناك،
في الضفة الأخرى
من ظليَ....
عليَّ أن أُقوِّض تماسكه
عليَّ أن أُفسِّخه
أو
أنجِز أمثولة أخرى
أمحضها ولائي
وأنفخها في وده أضدادي.
حين توشك أن تنال منيٍّ،
أغرز،في زهوها،
مثقاب شكٍي.
وأنفذ،
خفيفة
متسرعة،
بلا قرينة
أو دليل.

الليلة لكِ

فرج العربي

العالم يحال إليك هذه الليلة
لتكوني ملكة
تستقبلين الرعاة وهم يعبرون
الوهاد لأجلكِ
هذه الليلة مشتقة من غفوتك
الغفوة التي ارتأت،
أن تكون ملكة للغيب
الغيب الحسود
الذي يقتفي أثرك
هل قلت شيئا مفيداً
نعم
هذه الليلة لكِ

احتفال (مقطع)

مفتاح العماري

تعب الكلام/
ردني أيها الموت إليَّ
لأرى صورتي في الضوء
وحبيبتي في المكان الشهي
ردني/قبل أن تجفل الأحلام عن وسادتي
والعصافير عن يدي
وقل أيها الماثل كالبداهة
لماذا تضوي الصباحات ليلها/وتضيق الغرف
التي اشتهيت
وترتد بندقيتي عليَّ؟
أنا الجواد الخاسر إذن.

كلام يونس! (مقطع)

فرج أبوالعشة

ألقيتُ بكل قدرة على الخيال،هنالك،
في الزرقة الهائجة زبدا قانيا، دوائر
حول أنثى قريش تعانق آخر الشعراء...
عصفت ريحا هولا،أحدثت نتوءاً عظيما
جاء الملاحون إليَّ - أتراهم عرفوا؟! -
صاح كل في وجهي:
في مَن تجدف؟! إلى أين سنجذِف؟!
أفعل شيئا بربك.!
طرحوا الأمتعة إلى البحر
طرحوا الأغلال والعبيد
الذهب والجاه،طرحوا
ما خبروا.....وما علموا
كذا الإسطرلاب والرجاء
وبقي النوء العظيم ضاربا في كل شيء،
إذ نسوا أن يطرحونني...!
هبطت إلى القعر، استلقيت، لا ألوي على شيء،
عارفا نهاية ما بدأ.........!

مرثية النفط (مقطع)

عمر الكدي

فاجأنا النفط
فانحدرنا وتجاوزنا الروابي
نمضغ كعك المدن
بلعاب البوادي
وخلفنا وضعت الحقول أسمالها
وكشف الريح عريها
في قيلولة النفط
كوم الزيتون ظله
وألقم أعضاءه الهرمة لمواقد الذاكرة
وأغمض عيونه السود
حين سقطت أهدابه الناعسة
والبحر يلقي إلينا
بالقناني والمباني
بالأحلام والأغاني
واللحوم المجمدة
....

قصائد

خديجة بسيكري

نهار
يحترق
ورجل إطفاء ملتهب
يمسح دموعه
بدموع الآخرين
إطفئيني..!
احترقت الأبجدية
مثقل عاد الليل
بالأرصفة المقرورة
يبحث عن دفء
ووسادة

(٢)

الحديقة:
لأرملة النهار
الصباح:
لصبي من هواء القبو
البهو:
لسماء عاقر
والبحر:
تخبئين فيه ما بقي منك

وعـــــــد

أسماء الطرابلسي

كالعبد...
كنت للوعد...
فلماذا تصرّ على قيد يدمي يديك؟
ويقيد قدميك؟
ويطوق قلبك... فيخنقه...
حتى كدت تحبه...
حب المتسول... لعاهته!!

* * *

آن لكَ... أن تثور عليّ
وعلى ظلمي...
آن لكَ... أن تتحرر من وعدك القديم...
لتحرر...
و...
لتحررني!!

عناق الثقافة الأدبية مع التكنولوجيا:
هــــل مـــــن مفـــر ؟!

«القصيدة نوع من الآلة الهادفة إلى إنتاج حالة التفكير الشعري من خلال الكلمات»

بول فاليري

حسـام الخطيب★

أولاً - مدخل

شهد العقدان الأخيران من القرن العشرين تطورات جذرية في الدراسات المقارنة والنقدية، ربما كان أبرزها وأكثرها تحدياً (ولاسيما للقارئ العربي) ذلك التوسع المذهل في دراسة علاقة الأدب بالفنون والمعارف المختلفة، مثل علاقة الادب بالموسيقى والرسم والنحت والتصوير الفوتوغرافي وكذلك بالسينما وغيرها من مجالات الإنتاج الإبداعي السمعي البصري. وهناك أيضاً التوسع الذي لا ينكر وجود أساس متين سابق له في الدراسات المنقبة عن العلاقة الوثيقة بين الأدب (إبداعاً ودراسة) وبين الإنسانيات والعلوم الاجتماعية بفروعها المختلفة، وبوجه خاص التاريخ وعلم النفس وعلم الاجتماع، والسياسة والأيديولوجيا والاقتصاد.

وقد ظهرت في السنوات الأخيرة من القرن العشرين محاولات مركزة لتعميق هذه المناحي وتوسيعها لتشمل الشق الأصعب في معادلة علاقة الأدب بغيره من المعارف الإنسانية وهي علاقة الأدب بالعلم والتكنولوجيا.

وتوصف هذه العلاقة بالشق الأصعب، بسبب الإجماع السائد حول بعد المسافة بين الثقافتين الأدبية والعلمية/ التقانية وضآلة الإنتاج الفكري (من الناحية الكمية على الأقل) الذي تصدّى مباشرة لدراسة هذه العلاقة واقعياً وللتنظير لها وارتياد رؤى مستقبلها. ومع ذلك لوحظ في بضع السنوات الأخيرة إقبال شديد على مثل هذه الدراسات بحيث أصبحت تعرض نفسها بتسارع واضح ويحدث منها تراكم وتفاعل يؤشر لبروز اتجاه جديد في فهم الأدب ونقده ومستقبله. على أن المسألة لا تقتصر على مجرد دراسة الظاهرة الأدبية الحديثة والمستقبلية، بل هي أبعد غوراً وأشد اتصالاً بمستقبل الإنتاج الأدبي بالذات. إذ إنه نتيجة للتطورات الكبرى في حياة البشرية التي بدأت تذرُّ قرنها بصحبة (القرن الحادي والعشرين)، وبوجه خاص نتيجة تزايد ارتباط الخيال الأدبي بالخيال العلمي وواقع المغامرة التكنولوجية المذهلة، ونتيجة لمحصلات التفكير الحديث، بدأت تظهر بوادر مناخ أدبي جديد تختلط فيه شحطات التخيل الأدبي بمفاجآت المنجز التكنولوجي والفضائي وتعقيدات الحياة المعاصرة. وهذه التطورات المتوالدة حملت تحديات جديدة للمبدع ولدارسي الأدب على السواء.

★ ناقد وأكاديمي من فلسطين

ومن هنا أتت دعوة كاتب هذه السطور منذ نهاية الثمانينيات الى ضرورة التفات المؤسسة الأدبية العربية بشقيها المنتج والدارس الى هذه التطورات الحديثة، وبدء التطلع إلى تصورات معرفية وإبداعية جديدة قائمة على إزالة الحواجز (التي قد تكون مصطنعة) بين الثقافتين الأدبية والعلمية، لمصلحة الثقافتين ولمصلحة الحقيقة ومستقبل سعادة الإنسان وإبداعه، ليس فوق سطح الأرض فقط - كما كان يقال في السابق، ولكن أيضاً في أجواء الفضاء اللامتناهي الذي بدأت التكنولوجيا الحديثة مشروعها المذهل في ارتياد جنباته والتماسّ مع كيانه وهيولاه.

أولم تحقق المغامرة الواقعية للتكنولوجيا الحلم السَرمدي الذي كان يخامر مخيلة أهل الأدب منذ أقدم العصور، وهو امتداد الإنسان خارج حدود الكرة الأرضية وربما أيضاً خارج حدود الكرة النفسية والكرة الجسدية؟! وهذان مصطلحان من وضعي أتحمل كامل مسؤوليتهما.

ثانياً - المصطلحات أولاً وقبل كل شيء

(ولكنها أتت ثانياً !!)

ليس في البحث أية مصطلحات إشكالية تحتاج الى شرح وتفنيد. ومع ذلك يبدو من المستحسن توضيح المقصود بالمصطلحات الرئيسية في البحث منعاً لأي التباس وكذلك تجنباً لكثير من المناقشات الخلافية التي يكون مصدرها عادةً تباين المرسل والمتلقي في تحديد مدلول المصطلح وأحياناً إيحاءاته:

١- مصطلحا العلم والأدب متفق عليهما، ويستعملان في البحث الحالي بالمعنى الموسع، ولا علاقة لذلك بالاشتقاق اللغوي لأن دلالة المصطلح تتجاوز الاشتقاق إلى الاتفاق الاعتباطي.

٢- ومع ذلك يفرق البحث نسبياً بين مصطلح العلم والتكنولوجيا. ومن المعروف أن التكنولوجيا هي العلم في هيئته التطبيقية. لكن بدأت اجتهادات قوية تظهر في التأليف الحديث للتأكيد أن التكنولوجيا أخذت تتمرد على العلم. وتشكل منحىً من التصرف النظري (المغامر) والتطبيق العملي المستعصي على السيطرة، يسمح بملاحظة الفرق الدقيق بين العلم والتكنولوجيا. (١) ومع اقتناع الباحث بوجهة النظر هذه فإن نطاق البحث الحالي المحدود يسمح باستخدام مصطلح الثقافة العلمية/ التكنولوجية مقابل مصطلح الثقافة الأدبية.

مع العلم أن هذه المصطلحات استخدمها مفكرون كبار منذ أوائل العصر الحديث، وتطور استخدامها تطوراً ملحوظاً في بدايات القرن الحادي والعشرين، كما سيرد في نقلة لاحقة. وسوف يلاحظ في البحث ميل إلى استخدام المصطلح المعرَب (التقانة) مقابل (Technology) للتخفيف من ثقل هذا المصطلح ولاسيما في صيغة الوصف (تِقانيّ بدلاً من تكنولوجي). ويحسن التذكير هنا بأن مصطلح (تقانة) يختلف عن كلمة (تقنية) التي تعني أسلوب الأداء technique ، والنسبة لها (تقني)

٣- ثم إن مصطلح «الثقافة الأدبية» أريد به التركيز على الأدب بشقيه الإنتاجي أو الإبداعي، أي إنتاج النصوص الأدبية والثقافية الخلاقة التي تحمل رؤية وموقفاً من النفس والمجتمع والعالم والكون والمصير، وتتألق جمالياً في الوقت نفسه. أما الشق الثاني فيشمل كل ما يتعلق بالناحية التحصيلية scholarship أي الدراسة الأدبية والتاريخ الأدبي ونظرية الأدب والنقد والأدب المقارن (الذي يُعتبر البحث الحالي استجابات لامتداداته الحديثة).

ومن المفيد التأكيد هنا أن زاوية التركيز في البحث الحالي تنطلق من الثقافة الأدبية أصلاً باتجاه الثقافة العلمية التقانية لأسباب تتعلق بالتخصص من جهة ولأن الأولى أي الثقافة الأدبية تبدو الأكثر عرضة لخطر الانزواء والتهميش تحت وطأة السيطرة الفائقة المتسارعة للثقافة العلمية التقانية في مجرى الحياة الحديثة ومستقبلها. وسوف تجري في البحث إشارة الى «الثقافة الفنية» التي تعتبر عادة شديدة القرب من الثقافة الأدبية، ولكنها في العصر الحديث أخذت تنحو منحى تقانياً مفرطاً وابتعدت نسبياً عن الموقف المحافظ للثقافة الأدبية.

ثالثاً - تفاعل الثقافتين : حتمية وضرورة، فلماذا لا تستبقها ؟

استناداً الى مؤشرات كثيرة راهنة، يمكن القول إن الثقافة الأدبية أصبحت بحاجة إلى عملية إنقاذ.

وفي مقدمة هذه المؤشرات :

١. التقدم العلمي الباهر في العصر الحديث والمصحوب بمغامرات تقانية مذهلة مثل ارتياد الفضاء، والتحكم عن بعد (السبرانية)، وثورة الاتصالات والمواصلات، والتوصل إلى الخريطة الوراثية والهندسة الوراثية، والاستنساخ، والتغلغل الطبي في مكونات الجسد البشري وغيرها وغيرها من المؤشرات التي توطد يومياً الانطباع العام بكون العصر الحاضر والمستقبل هو عصر الثقافة العلمية التقانية وليس عصر الثقافة الأدبية: ويوجد شبه إجماع عالمي على هذه القناعة.

٢. سطوة المناهج العلمية على الدراسات اللغوية بوجه خاص، بحيث أصبح من الصعب اعتبار اللغة ملكاً للثقافة الأدبية، كما كان الأمر في السابق. وإن اللسانيات الحديثة مثلاً أصبحت علماً مستقلاً بعيداً عن مردات الثقافة الأدبية ومفهوماتها. كما أن النص الأدبي نفسه يتعرض اليوم لعمليات تشريحية لاتختلف عن أي نص لغوي آخر، وبالتالي يصبح بالتدريج ملكاً للثقافة التي تسيطر على تضاريسه وطبوغرافيته. ويتبع كل ذلك علم الأصوات وتقنيات الموسيقى اللغوية بوجه عام والموسيقى الأدبية والشعرية بوجه خاص.

٣. وبصراحة موجعة وقبيحة، لا يمكن إغفال ما تصنعه ألاعيب العصر الحديث في مجالات التوجيه التعليمي، والتوجيه الوظيفي، والتوجيه المعاشي، والتوجيه النفسي الاجتماعي، من انتقائية تصنيفية جادة، بحيث يبدأ منذ مراحل التخصص الدراسي او المهني فرز حاد يقوم على توجيه المتفوقين والأذكياء إلى الثقافة العلمية التقانية وتوجيه الآخرين إلى اختيارات محدودة في مجالات الثقافة الأدبية. وينعكس ذلك بوضوح على مستقبل العالم ويخلق تميزاً طبقياً بين أذكياء الثقافة العلمية المحظوظين وفقراء الحال معنوياً ومادياً من منكوبي الثقافة الأدبية الذين يبقى لهم مجال هامشي في المجتمع.

وثمة مؤشرات أخرى كثيرة لا يتسع لها المجال الحالي، ولكن من المفيد والمؤلم أن نذكر مثلاً أن هناك إجماعاً على أن الشعر في عصرنا يدخل في محنة، بالمفهوم الاقتصادي على الأقل، تهدد بمزيد من انزوائه، مفادها أن منتجيه أصبحوا أكثر عدداً من مستهلكيه، وما أكثر الشعراء الذين ليس لهم قراء سوى أنفسهم، فهل يتحول الشعر إلى ممارسة ذاتية انطوائية لا تعنى بالآخر المتلقي، على نحو ما حذر منه ت. س. إليوت في وقت مبكر من القرن الماضي، من خلال دعوته الى الفن اللاشخصاني (٢) Impersonal Art الذي أردفه بقصيدة «أربعاء الرماد Ash Wednesday » بعد أن شحنها كهربائياً بكل ما في عصره من فكر وفن وأدب وتقنية.

على أنه في هذا السياق يحسن أن نتذكر أن القرن العشرين شهد مبادرات جادة للربط ما بين الثقافة الأدبية ومستجدات العلم والتكنولوجيا على أساس أن التفريق بينهما يتغاضى عن جوهر كل منهما غير المتناقض.(٣) وفي الثلث الأخير من القرن العشرين تتابعت الدراسات والاجتهادات المعنية بمسألة التوفيق بين الثقافتين الأدبية والعلمية بوجه عام، ولكنها اتخذت بالتدريج منحىً مختلفاً عن الدراسات السابقة. واتسم هذا المنحى بسعة الأفق ومحاولة تقديم البرهان الفكري والعلمي على ما بين الثقافتين من اتصال وتفاعل، ولاسيما من خلال معطيات الدراسات المتداخلة Studies Interdisciplinary التي هيمنت على مناهج التحصيل الجامعي وكذلك التأليف، وبعد ذلك من خلال معطيات التقدم الحاسوبي والسبراني وحتى البيولوجي وغيرها من مستويات التطور المعرفي، ولاسيما في العالم الانكلوسكسوني الذي كان سباقاً إلى البدء بإزالة الحواجز المصطنعة بين التخصصات دون التخلي عن مبدأ التعمق في التخصص.

وسوف نعود إلى تفصيل هذا الموقف بعد قليل. ولكن من الضروري أن نوضح منذ الآن أن هدف هذا البحث لا يتسع لمناقشة مسائل المصالحة بين الثقافتين بمفهومها العريض أو الفلسفي من جهة، ذلك لأنه معنيٌ بتفحص مصير الثقافة الأدبية في الحاضر والمستقبل في ضوء التطورات العلمية والتقانية الراهنة والمنتظرة. ومن هنا كان الخط الرفيع الذي يلتزم به البحث هو مدى الحاجة إلى المصالحة أو الاتصال أو التفاعل بين

الـثـقـافـتين وجـدواهـا في تـثـبيت دور الـثـقـافـة الأدبيـة وتجنيبها أخطار العزلة والتهميش. وبكلمة أخرى تبدو الثقافة الأدبية من الناحية البراغماتية هي الأكثر حاجة إلى الدخول العضوي في المصالحة المنشودة لأنه سيكون طريقها المؤدي إلى الفاعلية في عالم متسارع الخطوات ومتوالد الابتكارات ولاهث القفزات باتجاه الجديد والمثير والمختلف. على أن هذا الاعتراف من جانب الطرف الأدبي لا يلغي حاجة الثقافة العملية التقانية إلى رؤيوية الثقافة الأدبية، وإلى رحابة أفقها الإنساني، وإلى التوصل إلى فلسفة للتقدم تبقي للعقل البشري مقدرته على التحكم بمخلوقاته الآلية الذكية ذات القدرات الخيالية التي تتهدد مصير البشرية بأكملها، أو على الأقل مصير المعذبين في الأرض من أبناء البشر إذا استمرّت الحال على ما تشهده الساحة الدولية من منوال. وهذا بالطبع يذكر بالصيحات التي انبثقت من أهل العلم أنفسهم في ستينيات القرن الماضي من ناحية المناداة بما يسمى «علم العلم Science of Scienc». وهذه المناداة بمثل هذا الحصر (علم العلم) تدل بحد ذاتها إلى التلاقح مع مناخ الإنسانيات والثقافة الأدبية، لأنه يصعب تصور إمكان أن تتولى الثقافة العلمية تصحيح نفسها بنفسها دون قبسٍ من خارجها. والدليل على صحة هذا الحكم أنه لم يتمخض أي أثر ملموس للمناداة بمبدأ «علم العلم».

وهذه مسألة عويصة يمكن أن تترك لمناسبة أخرى، وحسبنا في المجال الحالي التأكيد أنه من الحكمة المناداة بمزيد من تقوية الناظم النظري في خلفية الدراسات والاجتهادات المتعلقة بالصلة بين الثقافتين على أمل أن تنسجم نسقياً ويتحصل من تراكمها تطور معرفي باتجاه أهداف أكثر تبلوراً يمكن تلخيصها على النحو التالي من زاوية الثقافة الأدبية على الأقل:

أ. أن تساعد التفاعلات المتبادلة على تغذية محاولات الدراسات الأدبية التي تتابعت عبر العصور لفهم كُنه الظاهرة الأدبية، وربما أيضاً أن تساعد على انتشال هذه الدراسات من آلية التحليلات المتلاطمة وموجيّة التفسيرات ، وتضارب المصطلحات وفردية الاجتهادات.

أترانا نبالغ؟ لنستعرض ما يحدث على الساحة في أول القرن الجديد من اتجاهات، مع إيماءة إلى المستقبل:

البنيوية ؟ ما بعد البنيوية ؟ ماذا بعد البعد ؟

الحداثية ؟ ما بعد الحداثية ؟ ماذا بعد البعد ؟

الكولونيالية ؟ ما بعد الكولونيالية ؟ ماذا بعد أن عادت الكولونيالية وثقافتها على مستوى أوسع بكثير مما شهدته أية حقبة تاريخية في الماضي ؟؟

ورغبة في الإيجاز جرى الاكتفاء بصيغة المفرد في هذه النزعات التي لا ينكر ما قدمته وتقدمه من إسهام في فهم الظاهرة الأدبية، ولكن مع ذلك لنتذكر أن البنيوية تمخضت عن بنيويات، والحداثية عن حداثيات لا حصر لها ولا حد، والكولونيالية عن لا حدود (بمعنى الحد الجغرافي والحد المنطقي). وبالطبع ليس المطلوب التوصل إلى نتائج نهائية قاطعة بالنسبة لتماسِّنا مع الأدب، بل البحث الدينامي المتحدد مطلوب دائماً، ولاشك أن استيعابنا الآن لطبيعة الأدب ووظيفته وآليات إنتاجه أفضل بكثير من التراث الذي ورثته الإنسانية عن عهودها السابقة، على عظمته وعراقته، ولكن يبقى السؤال قائماً حول الحصيلة التراكمية لهذه الدراسات وفاعليتها بالنسبة للانظمة المعرفية الأخرى المجاورة كالإنسانيات، وغير المجاورة كالعلوم والتكنولوجيا؟

ب. أن يفتح التفاعل بين الثقافتين أمام التحصيل النظري النقدي والمقارن آفاقاً جديدة مستمدة من واقع التحليل التطبيقي للإنتاج الأدبي قديمه وحديثه، من خلال مناهج مستفيدة من معطيات التطور العلمي والتقاني والحاسوبي، على نحو ما حدث مثلاً من تطور في دراسة اللغة من خلال اللسانيات الحديثة. وبالطبع لا يمكن استباق النتائج وتحديد ما هو منتظر، والمهم ألا يبقى الدرس الأدبي محصوراً في شرنقته الداخلية. ولنعترف أن خصيلة هذا الدرس في العصر الحاضر كانت تتقدم تقدماً مطرداً بمقدار درجة التماس والتفاعل مع الأنظمة المعرفية الأخرى، ولاسيما العلوم الإنسانية والاجتماعية والطبية.

ج. أن يُؤدي التفاعل – ربما بشكل مباشر أو غير مباشر – إلى تحسين تماسِّنا مع الأدب على مستوى الإبداع

والتحصيل الأدبي ومن خلال طرفي العلاقة المرسل والمتلقي، ولاسيما من ناحية ممارسة الإبداع وتفعيله وإنقاذه من التكرارية (في الشعر مثلاً) من خلال ربطه الحي بالإطار الاجتماعي والإنساني للتطورات الكبرى التي تخوضها البشرية على مختلف المستويات.

مثلاً، بهذه المناسبة هل يمكن أن ننكر أن إنتاج الأدب ودراسته في الوطن العربي تظل في واد وتطورات الحياة في وادٍ آخر؟ وبعبارة أخرى: أين تقف المؤسسة الأدبية من منجزات التكنولوجيا والعلم وطرق العيش في العصر الحديث؟ وهل يمكن أن يظل الخيال الأدبي محروماً من التلاقح مع منجزات المغامرة التقانية الحديثة؟ وأي مستقبل له إذا أصرَّ على الابتعاد عنها.

د. أن يقدم التفاعل المنشود مع الثقافة العلمية ومنجزات العلم والتكنولوجيا للظاهرة الأدبية مساندة وأيدي في سعيها للتماسك والاستمرار في الإشعاع، واجتذاب الأجيال الصاعدة لجماليتها ورؤيويتها وجدواها في خضم المنافسة الحادة من أنظمة مغرية وبراقة وديناميكية مثل التكنولوجيا والحاسوبية والسبرانية والإعلام متعدد الوسائط؛ وربما أيضاً المنافسة من الفنون الجميلة الأخرى ولاسيما بعد أن قطعت هذه الفنون أشواطاً في التفاعل مع التطورات التقانية الحديثة واستفادت بوجه خاص من تقنيات الوسائط المتعددة والحاسوبية، وارتادت من الخيال الفني آفاقاً لم يسبق لها مثيل في تاريخ الفن.

رابعاً - في الطريق إلى التفاعل الواعي بين الثقافتين

بعد كل هذا التصور النابع غالباً من مبدأ الضرورة والحاجة المستقبلية، آن لنا أن نتساءل إذا كان هذا التفاعل بالمطلوب ممكن التحقق؟ وهل هناك أساس تاريخي أو معرفي لالتقاء الثقافتين؟ وهل مؤشرات المستقبل تومئ إيجاباً إلى اتجاه التفاعل.

ومرة أخرى إن المناقشة السابقة تحاول أن تبتعد عن مفهوم المصالحة إلى مفهوم أبعد وهو مفهوم التفاعل، والتفاعل يحتاج إلى أسس أقوى وأعمق من المصالحة. وعلى الرغم من وجود حالة تنافر واعية أو كامنة بين الثقافتين، يصعب أن نتصور وجود تيار ينبذ المصالحة، ولكن التفاعل تجربة معقدة تحتاج إلى تجاوز واستعداد وشروط قائمة في طبيعة الثقافتين.

وبما أن هذا الموضوع متداخل وله جوانب فلسفية وعلمية وأدبية واجتماعية وتاريخية واقتصادية، فإن المجال الحالي لا يحتمل الدخول في التفاصيل، وعلى نحو ما حدث في النقلات الثلاث السابقة سنحاول تقديم جملة أفكار وعدم الدخول في مماحكات غير مجدية، ويمكن أن نلخص الموقف على النحو التالي:

أ. تحمل التجارب التاريخية عند العرب وعند غيرهم خلفية لا تخلو من تعارض بين الثقافتين وإشكال ولكنها تحمل إيجابيات متفاوتة باتجاه التفاعل. ذلك أن المعرفة القديمة كانت ذات طبيعة كلية، وكان المثل الأعلى هو: « لا علم إلا بالكليات » . وكان أرسطو المعلم الأول يعرف كل شيء، وكان الفارابي (المعلم الثاني) يمثل خلاصة المعرفة العقلية والفنية أيضاً، إذ شهد له التاريخ باختراع آلة موسيقية. وكان ابن سينا موسوعة عصره، وفي وقت مبكر من شبابه – كما روى ابن أبي أصيبعة على لسانه – حفظ القرآن وأتقن علوم الفقه والشريعة، وتبحّر في العلوم الأخرى، وأتقن صنعة الطب وأصبح محجة للمرضى، ولم يوفر الفلك والتنجيم، أما الأدب والشعر فكانا أمراً طبيعياً عند الجميع. وفيما بعد كان علماء الغرب في عصر النهضة يلمّون بكل شيء وكان نموذجهم ميشيل أنجلو العالم الفنان المبدع في كل مجال. ولكن مع تقدم المعرفة وبروز التخصص بدأت الهوة بين الثقافتين، ودلت القرون الثلاثة التي تبعت عصر النهضة الأوروبي أنه لابد من التخصص. وبالتدريج تضخمت الهوة بين المعرفة الإنسانية والمعرفة العلمية، وقامت المؤسسة الجامعية على أساس التخصص ثم الإمعان في التخصص، وإن كان المفهوم الشمولي للثقافة ظل موضع احترام حتى منتصف القرن العشرين تقريباً. أما التجربة العربية في العصور المتأخرة فقد ظلت متراوحة بين شمولية المعرفة ومبدأ التخصص، وانصبَّ جهدها على جمع منجزات الحضارة العربية الإسلامية وحفظها وتصنيفها تحت عناوين عريضة حملت معها بذرة ما يمكن تسميته بالنص

المفرع اليدوي Manual hypertext ، حيث تزايد الإقبال على (تدكيك) المؤلفات ذات الموضوع الواحد من خلال نص مشترك يتداخل فيه الأصل مع مختلف مستويات الشروح بطريقة مفرّعة يكاد يتوالد فيها المدلول توالداً حياً، ومثالها شروح الفقه واللغة والبلاغة وما أكثرها. (٤) وقد تمّ ذلك كله من خلال مفهوم وحدة المعرفة، وهذا ما يدفع المرء إلى الزعم بأن الذهن العربي مهيّأ لتبني هذا المفهوم من خلال تفاعل الثقافتين، ولكن على ألا يفهم ذلك على أنه دعم لواقع فوضى التخصص السائد في الثقافة العربية المعاصرة.

ب. استغرقت مرحلة الإغراق في التخصص الدقيق، ومعها ضمناً النظرة المستريبة بالأفكار العامة والفلسفات، استغرقت قرابة قرنين من الزمن (أوائل القرن التاسع عشر وحتى أواخر القرن العشرين). وصاحب ذلك تعميق للهوة بين الثقافتين الأدبية والعلمية في الشرق وفي الغرب. وكانت العلة شبه معكوسة، إذ كان جهل المشرق العربي المتخلف علمياً بحيث كان زاده الوحيد هو الثقافة الأجنبية هو السبب الرئيسي للنظرة السائدة حول «همجية الآلة» و «بعد أصحابها عن الإحساس الإنساني الملائم لإبداع الأدب وتذوقه»، أي أن الموقف كان ناجماً عن الجهل أو العجز عن إنتاج الآلة. وبالمقابل كان الموقف السلبي في الغرب من الآلات والتكنولوجيا ونظام الحياة الصارم ناتجاً عن الإغراق في صنع الآلة وتمكينها من التحكم في آلية حركة الحياة. وأغرب من ذلك أن موجة الأدب الغربي في منتصف القرن العشرين كانت تتضمّن نقمة شديدة على المجتمع الآلي وأدت إلى ثقافة جديدة هي ثقافة الاستلاب alienation والانسحاب من الحياة العامة. وهذه النقمة التي كان لها ما يسوّغها في الغرب انتقلت بفعل موجة التأثير الأدبي إلى الأدب العربي الذي بدأ يشكو من ضغط الآلات وصرامة نظام الحياة بدلاً من أن يشكو من ضآلة التصنيع وغياب النظام على مستوى الحياة اليومية والحياة الرسمية. ثم أتى التقسيم الصارم للتخصص في المؤسسة الجامعية ليعمق الهوة بين المؤسسة الأدبية والمؤسسة العلمية، كما ذكرنا سابقاً. ويعتبر دخول الحاسوبية عصر الآلات الذكية ألى الحياة العامة خلال العقدين الأخيرين من القرن العشرين ذروة تحول في حياة الإنسانية تجاه الآلة والتكنولوجيا، إذ بدأت الآلة تحسب ثم تفكر ثم تعلم، ثم تناقش، ثم تغضب، ثم تتحكم، ثم تثبت نهائياً أن العيش من دونها غير ممكن في العصر الحديث. كما بدأت تظهر دراسات تثبت أن آليّة عمل الجسد وعمل الدماغ بل عمل الإبداع، ليست غريبة عن (آلية الآلة). وكان ذلك تمهيداً لنظرة جديدة إلى الآلة سبقتها إرهاصات قوية من بعض المفكرين ومن نخبة التقنيين، وبدأنا نسمع عناوين جديدة في التأليف مثل:

– التقنية والحضارة، الفن والتقنيات، أسطورة الآلة (لويس ممفورد)
– تقنيات وجودية، تقنيات ومُثُل (دون إيهد)
– ببليوغرافيا فلسفة التكنولوجيا (متشام وماكي)
– فلسفة التكنولوجيا، قراءات في المسائل الفلسفية للتكنولوجيا. (متشام وماكي)

وتنوعت هذه العناوين بين اللغات الأوروبية المختلفة إلى جانب الإنجليزية، ولاسيما الفرنسية والألمانية.(٥) ومع ظهور مثل هذه الدراسات قويت الاتجاهات الجامعية في مجال الدراسات المتداخلة Inter-disciplinary Studies ، وكانت الجامعات الأمريكية سباقة في هذا المجال، ونجح معظمها نسبياً في عملية توسيع أفق المتخصص دون الجور على تخصصه، وأدى ذلك إلى نوع من أنسنة التخصص الأكاديمي.

وقد أدّى هذان العاملان بوجه خاص، من بين عوامل اجتماعية واقتصادية وفكرية أخرى، إلى تمهيد الطريق أمام سلسلة من المؤلفات والتنظيرات الداعية إلى ردم الهوة بين الثقافتين والعمل على المصالحة أو التوافق أو التفاعل بينهما، ولاسيما بعد أن دخلت التكنولوجيا إلى جانب العلم في تحديد الثقافة المقابلة للثقافة الأدبية. وهنا يصعب حصر هذه الأعمال لأنها تعددت وتنوعت ودخلت في أدق التفاصيل، حتى أصبح هذا الموضوع من الموضوعات البارزة في التأليف الأدبي والفلسفي، والعلمي إلى حد ما. وبالطبع، نتيجة للقفزات التقانية الأمريكية واهتمام الجامعات

الأمريكية مباشرة بهذا الموضوع، طغت المجلات والمؤلفات الأمريكية على السطح وذهبت مذاهب شتى في هذا السبيل، إلى درجة أن كثيراً من المفكرين لايستسيغون مصطلح الثقافتين، أحياناً بسبب زوال الحواجز فيما بينهما، وأحياناً أخرى بسبب ظهور عدة ثقافات جديدة أو فرعية تجاوزت المفهوم الأصلي للثقافتين وتداخلت بينهما، مثل الثقافة التقنية، والثقافة الحاسوبية، وثقافة الإنترنت والهايبرتكست، وكذلك ثقافة الخيال العلمي وهلُمّ جرًا.

ج. وفي مجال الكلام على زوال الحواجز بين الثقافتين لا بد من الإشارة إلى ظاهرة مثيرة في هذا العصر وهي ظاهرة الثقافة الفنية، التي كانت في الأصل موزعة بين الفلسفة والنقد الأدبي والنقد الفني. ويمكن أن نتذكر أن معظم مفكري عصر التنوير دخلوا عمقاً في فلسفة الفن ولاسيما هيجل وسبنسر وجوتة وباومجارتن، ومثلهم كثير من الأيديولوجيين ومنظري الأدب. وكان الكلام على نظرية الفن يشمل أيضاً النظرية الأدبية، ولعلنا نتذكر المقولات التي تصارعت حتى أواخر القرن العشرين، مثل مقولة الفن للفن مقابل : الفن في سبيل الحياة أو المجتمع أو الغد الأفضل، حيث كان الأدب يعتبر جزءاً من الفن تحت مظلة الفلسفة والأيديولوجيا. ولعل التجربة المثيرة التي خاضتها الثقافة الفنية في العصر الحديث أبعدتها قليلاً عن الثقافة الأدبية. وفي الغرب المعاصر وفي مناطق أخرى من العالم توغل الثقافة الفنية بوضوح ايغالاً شديداً في التواصل، بل الاندماج، مع الثقافة التقانية، بحيث أصبحت الآلات الذكية والحواسيب جزءاً لا يتجزأ من عمليات الخلق الفني في مختلف الفنون الجميلة كالموسيقى والرسم والنحت، ناهيك عن التصميم والتصوير وفن الغناء، وكلها التحمت التحاماً بالتطورات التقانية. وبالمناسبة تشير متابعة باب الفنون في قواعد المعلومات إلى كثرة المجلات والمنشورات الورقية والألكترونية المعنية بتجارب الفن والتكنولوجيا، كما توحي المؤلفات والمنتجات الحديثة في الفنون بضآلة الانتاج الفني غير المتصل بالحاسوبية. (٦) وقد يكون هذا الأمر من أسباب ازدهار هذه الثقافة وعدم قلقها من منافسة الثقافة العلمية التقانية في المجتمعات المصنعة، مع العلم أن الساحة الفنية لا تخلو من اعتراضات وتحوطات وتوجُسات من الآلة والتقانة ، وإن كانت أقل بكثير من اعتراضات المؤسسة الأدبية.(٧) وينطبق ذلك على كل التعميمات التي سيرد في البحث الحالي، أي أن الأحكام العامة هنا تتصل بالتيار العام mainstream ولا تنكر وجود آراء معارضة بل اعتراضات شديدة اللهجة لتقارب الثقافتين، وهذه صفة عامة لطبيعة التفكير والإبداع في المجتمعات المتطورة.

الهوامش

١ . يعتبر جوزيف سليد أبرز من وضع النقاط على الحروف في مجال التفريق بين العلم والتكنولوجيا، وإنه ليذهب أبعد من ذلك فيشير إلى : « أن الأجيال السابقة كانت تعتبرِ التكنولوجيا مجرد تطبيق للعلم، إلى حد أن الاختراعات تعتبر تجسيداً للمعلومات التي ولدها العلم، وهذه ملاحظة دقيقة. إن مؤرخي العلم مثل سيريل ستاني سميث Smith Cyril Stanley وديريك دو سولا برايس Derek de Solla Price أشاروا إلى أنه بسبب التجهيز المعقد الذي يتطلبه تنفيذ التجارب، ربما يحسن أن يوصف العلم بكونه تطبيقاً للتكنولوجيا » .
انظر النص الأصلي للفكرة في مقالة لسليد بعنوان :
« Beyond The Two Cultures: Science Technology and Literature)). In :
Joseph W. Slade and Judith Yarosslee (editors), Technology and Literature, Iowa State University Press, Ames, Iowa, USA 1990 : 3-5 .
= وانظر الترجمة الكاملة لهذه المقالة التأسيسية في ص ص ١٧٧-١٩٤ من : حسام الخطيب : الأدب والتكنولوجيا وجسر النص المفرع Hypertext ، دمشق / الدوحة ، المكتب العربي لتنسيق الترجمة والنشر ACTPO ، ١٩٩٦ .

٢ . لمتابعة مفهوم الفن اللاشخصاني انظر :
حسام الخطيب : جوانب من الأدب والنقد في الغرب، دمشق، جامعة دمشق، ط ١٠ ، ١٩٨٢ :

٣ . هذه الدعوة مهمة جداً في تاريخ (المصالحة) بين الثقافتين . للتوسع انظر :
George M. O Har, « Aldous Huxley and Mysticism of Science »
Technology and Culture, V.39 , 4 , Oct 1998 .

٤ . كنت قدمت دراسة وافية حول هذا الموضوع في كتابي : الأدب والتكنولوجيا ... ، سابق ، بعنوان : « فن الشروح والحواشي عند العرب ، جذور مبكرة للنص المفرع » : ١٣٣-١٥٣ .

٥ . انظر قائمة ملحقة (ملحق - ١) بالمراجع المبكرة في لغات أوروبية متعددة حول الماهيّة المعنوية للتكنولوجيا، وكلها مقتبسة من :
Mark L. Greenberg and Lance Schachterl (editors) .
Literature and Technology, Research in Technology Studies . Vol.5,
London and Toronto , Associated University Presses, 1992 : 307-309 .

٦ . بدأ التنظير لعلاقة الفن بالتكنولوجيا باكراً في العصر الحالي ، ويعتبر كتاب ممفورد رائداً في هذا المجال :
Lewis Mumford . Art and Technics , Columbia University Press , 1952 .

٧ . من المعروف أن علاقة الفن بالعلم والتكنولوجيا قديمة جداً، وبدأ ازدهارها في عصر النهضة الأوروبي واستمرت بدرجة متفاوتة حتى تصاعدت في العصر الحديث .

القدرة الموسيقية وتدريبها

جلين ويلسون

ترجمة: شاكر عبد الحميد★

يمكننا الاستمتاع بالموسيقى دون أن نعرف الكثير من المعلومات عنها، ودون أن يكون المرء قادرًا على العزف على أية آلة موسيقية أيضًا. وعلى الشاكلة نفسها، فإن الموسيقيين ذوي المهارة العالية قد يصابون بالسأم وفقدان الاهتمام بالموسيقى أيضًا.

إن التذوق الموسيقي ليس هو الاستعداد الموسيقي، رغم أن هذين الجانبين كثيرًا ما يتفقان. كذلك فإن الموهبة الموسيقية ليست هي الذكاء العام كما يقاس باختبارات نسب الذكاء المقننة المعروفة.

هناك ميل طفيف للاتفاق بين نسب الذكاء المرتفعة والقدرة الموسيقية، لكن الموهبة الموسيقية تتسم أيضًا بكونها مستقلة بدرجة جديرة بالاعتبار عن القدرات العقلية الأخرى. وتتجلى القدرة الموسيقية الفذة وكأنها شيء بالغ الغموض. إنها تظهر أحيانًا لدى أطفال يتسمون بالعجز في مهاراتهم اللفظية والاجتماعية. والأمر متعلق هنا بجملة الأعراض المرتبطة بالأطفال الذين يقال عنهم أنهم «اجتراريون Autistic »(١) أو من «البلهاء الحكماء idiot-savant».(٢) ويمتلك أطفال آخرون مستوى العباقرة من نسب الذكاء (٣) لكنهم يكونون في حالة من الصمم النغمي Tone-deaf على نحو واضح (٤).

والارتباطات المذكورة في الدراسات العلمية بين نسب الذكاء والقدرة الموسيقية ارتباطات كبيرة، لكنها تدور عادة في نطاق معامل ارتباط مقداره ٣، (٥) ، ويعني هذا أن التداخل - أو المنطقة المشتركة - بين القدرة الموسيقية والذكاء العام هو تداخل منخفض على نحو واضح . فنسبة الذكاء المرتفع ليست شرطًا مسبقًا ضروريًا للموهبة الموسيقية.

قياس القدرة الموسيقية ، Measurement of Musical ability

ابتكرت اختبارات عديدة عبر السنوات، لقياس القدرة الموسيقية، وذلك من أجل أغراض القيام بالبحوث العلمية، وأيضًا من أجل عمليات الاختيار في الكليات الموسيقية. وتقبل معظم هذه الاختبارات المبدأ القائل بأن القدرة الموسيقية الكلية ذاتها ينبغي تقسيمها إلى عدد من المكونات التي يعطي كل منها درجة مستقلة.

ومن الاختبارات النموذجية الملائمة في هذا الشأن مقاييس سيشور للموهبة الموسيقية .Seashore measures of Musical Talent وهي اختبارات متاحة تجاريًا في شكل مقنن. ويتطلب الأمر حوالى ساعة واحدة لتطبيق هذه الاختبارات التي تشمل ستة اختبارات فرعية هي على النحو التالي:

١- الدرجة الصوتية : pitch ويتكون هذا الاختبار من أزواج من النغمات Tones التي يتم عرضها من خلال اختلافات في التردد تتراوح ما بين ٢-١٧ دورة في الثانية، ويتم سؤال الشخص الذي يسمعها هل النغمة الثانية أعلى أم أقل من النغمة الأولى؟

٢- شدة الصوت :Loudness ويتكون هذا الاختبار من ٥٠ زوجًا من النغمات مع اختلافات في الشدة تتراوح ما بين ٤-٥

★ باحث وأكاديمي من مصر

ديسبل (٦) decibel ويتم سؤال الأشخاص : هل النغمة الثانية أقوى أم أضعف من الأولى؟

٣- الإيقاع : Rhythm ويتكون من ٣٠ زوجًا من الأنماط الإيقاعية، ويتم السؤال عما إذا كان النمطان اللذان يسمعهما الشخص مختلفين أم متشابهين؟

٤- الزمن : Time وهنا يوجد خمسون زوجًا من النغمات المتفاوتة في مدى دوامها أو استمراريتها الزمنية وتتراوح مداها ما بين ٠.٣ إلى ٥ ثانية، ويتم السؤال عما إذا كانت النغمة الثانية أطول في استمرارها الزمني أم أقصر من النغمة الأولى؟

٥- طابع الصوت Timbre أو جرسه : ويتكون هذا الاختبار من خمسين زوجًا من النغمات، وقد تم تكوين كل منها من نغمة أساسية وخمس من النغمات الصوتية المتآلفة الأولى. ويطرح سؤال حول ما إذا كانت النغمتان متماثلتين أم مختلفتين؟

٦- الذاكرة المقامية : Tonal memory ويتكون هذا الاختبار من ثلاثين زوجًا من المتواليات أو السلاسل المقامية (كل عشرة منها مكونة إما من ٣ نغمات Tones أو أربع أو خمس). ويطرح سؤال حول النغمة المختلفة، ما هي؟

وكما هو الحال بالنسبة للاختبارات التي من هذا النوع، فإن اختبارات سيشور هذه تكشف عن درجة مقبولة من الثبات reliability (حيث يكشف تطبيق الاختبار على نحو متكرر على الأفراد أنفسهم عن درجات متماثلة في أدائهم).

لكن صدق(٧) validity لم يتعد الحدود المتوسطة (خاصة فيما يتعلق بمسار التقدم داخل الكليات الموسيقية.

تميز هذه الاختبارات الأشخاص ذوي الخبرة الموسيقية (أي المحترفين) عن الأشخاص غير ذوي الخبرة الموسيقية، ولكن هذا قد يكون أثرًا راجعًا إلى التدريب أكثر من رجوعه إلى الاستعداد الطبيعي. وهي اختبارات سيئة على نحو مزعج في تقديرها او قياسها للجوانب الأكثر إبداعية من الموهبة الموسيقية، كتلك الجوانب الخاصة بالتأليف والمهارة والتذوق للأعمال الموسيقية المركبة.

ورغم أن إعطاء الدرجات الست من الشروط الأساسية لتصحيح هذه الاختبارات ككل، فإن هناك قدرًا من التداخل الذي يحدث بينها (إحصائيًا تتراوح الارتباطات بين هذه الاختبارات وبعضها البعض ما بين ٢ ، ٠.٥)؛ وقد وجد أن الدرجة الكلية كانت هي المؤشر الأفضل في التنبؤ بالأداء الموسيقي . ومن بين الاختبارات الفرعية الستة ارتباط الاختبارين الخاصين بالدرجة الصوتية، والذاكرة المقامية على نحو مرتفع مع المهارات الخاصة بالغناء والعزف على الآلات. وقد ظهر بعض الصدق فيما يتعلق باختبار الإيقاع لكن اختباري شدة الصوت والزمن يبدو أنهما قليلا الفائدة.

تعد المؤشرات التنبؤية الخاصة بالتقدم في أحد المسارات الموسيقية (كتعلم العزف على آلة معينة مثلا) وكما هو شأن اختبارات سيشور مثلا، مؤشرات أفضل إلى حد ما من اختبارات نسبة الذكاء العامة أو اختبارات التحصيل المدرسية السابقة.

والحقيقة هي أن هذه الاختبارات الموسيقية تصبح اختبارات سيئة عندما تقوم بمقارنتها على نحو مباشر مع الأداء الموسيقي. لكنها، من الممكن على أية حال، أن تساهم في التنبؤات الكلية من خلال إضافة درجاتها لمعلومات مختلفة نوعًا وأكثر تخصصًا حول القدرة الموسيقية.

تقيس الاختبارات التي على شاكلة اختبارات «سيشور» المهارات السمعية الأساسية فقط، وهو ما قد نسميه «المعالجة الإدراكية للمثيرات الموسيقية». ولقد بذلت محاولات عديدة لقياس المهارات المرتبطة بالجانب الخاص بالأداء (الناتج أو المخرج output) في صياغة الموسيقى.

وتشتمل هذه المهارات عند مستواها الأول أو الأساس على اختبارات لقياس تآزر العين واليد eye-hand co-ordination واختبارات لقياس الدقة والسرعة الحركية. وحيث إن المهارات المقاسة هنا تتحرك من خلال عملية مضاهاة للإيقاع iing rhythm-match وقراءة للمشهد أو قراءة بصرية sight-reading للمشهد، فإنها تتقارب في النهاية مع اختبارات التحصيل، حيث يمكننا القول هنا إنها تصبح مجرد مقاييس للمحك Criterion measures (٨) أكثر من كونها مؤشرات تنبؤية بالأداء.

هناك منحنى آخر لقياس الاستعداد الموسيقي، ويتمثل هذا المنحنى في اختبار أو قياس التذوق appreciation في شكله التقليدي، التذوق هنا ما يطلق عليه اسم «المعرفة الأولية الموسيقية» (أو معرفة القراءة والكتابة الموسيقية) .Musical literacy فقد أجرى جوردون Gordon مثلا دراسة مبحوثين كان المطلوب منهم أن يذكروا تفضيلهم الخاص من بين نسختين من الجمل الموسيقية المؤلفة خصيصًا لهذه الدراسة، وقد كانت إحدى هاتين الجملتين «أحسن» من الأخرى وفقًا لما أجمعت عليه مجموعة من الموسيقيين المحترفين.

وليس من المثير للدهشة هنا أن نجد أن الأداء أو الاستجابات على مثل هذا النوع من الاختبارات كان متأثرًا بالتدريب والخبرة الموسيقية أكثر من تأثره بمهارات الاستماع الأساسية، التي حاولت الاختبارات التي من نمط اختبارات سيشور أن تقترب منها.

كان عدد آخر من الباحثين معنيين بقياس الاهتمام interest بالموسيقى مقارنة بعدد آخر من أو مظاهر الاستمتاع والنشاطات الأخرى وكذلك التفضيلات preferences الخاصة بين الأساليب الموسيقية المختلفة. ويعتمد مثل هذا الاهتمام البحثي على المقدمة المنطقية القائلة بأن الدافعية قد تكون مماثلة تمامًا في أهميتها للقدرة الموسيقية، وذلك من أجل حدوث

التقدم في التدريب الموسيقي. قد تساعد مثل هذه الاختبارات أيضًا في اتخاذ بعض القرارات والاختبارات المهنية فيما بين الآلات والأساليب الموسيقية المختلفة. وتتراوح وسائل قياس الاهتمام (التفضيل في مجال الموسيقى ما بين الاستبيانات Questionnaires التي تشتمل على أسئلة وأجوبة لفظية) والعينات (السمعية) المأخوذة من مجال الموسيقى ذاته.

الفروق الجماعية ، Group Differences

يبدو أن أية قائمة لأعظم المؤلفين الموسيقيين عبر التاريخ لابد أن تشتمل في أغلب الأحوال على مؤلفين من الرجال. والأمر هو هكذا فعلا، رغم الحقيقة المعروفة عبر القرون التي فحواها أن نسبة النساء اللاتي تعلمن العزف على الآلات الموسيقية هي نسبة أكبر على نحو واضح من نسبة الذين فعلوا ذلك من الرجال.

لقد كتبت النساء عدداً كبيراً من الأغاني القصيرة الراقصة الناجحة (التي ترجع إلى الأوقات الفيكتورية)، لكن عدد السيمفونيات والأوبرات أو الأعمال الكوميدية الموسيقية ذات المنزلة الرفيعة التي كتبتها النساء هو عدد قليل على نحو واضح . هل يعني هذا أن الرجال يمتلكون قدرة موسيقية أكثر تفوقا؟ هذا سؤال معقد والإجابة عنه ليست سهلة بالمرة.

لا تكشف اختبارات مثل اختبار «سيشور» عن أية فروق كبيرة مثيرة للاهتمام بين الجنسين فالبنات يكشفن فعلا عن اهتمام واضح بالمثيرات السمعية منذ مراحل مبكرة من العمر، بينما يكون الأولاد اكثر اهتمامًا بالمثيرات البصرية.

وكذلك فان النسبة الأكبر من الأولاد يجدون صعوبة في تعلم الغناء وهناك فرق آخر واضح البروز يتمثل في أن النساء أكثر حساسية للصوت من الرجال بحيث إنهن يذكرن أن نغمة معينة شديدة أو مرتفعة جدًا. بينما تكون هذه النغمة عند مستوى «ديسبل» أكثر انخفاضًا.

وقد يفسر هذا بعض المشاجرات المنزلية العديدة التي تدور حول مستوى الصوت المثالي لأجهزة التلفزيون أو «الاستريو».

أيا كانت الأسباب المسؤولة عن العبقرية الخاصة بالتأليف الموسيقي التي تظهر لدى بعض الرجال، فإنها لا يمكن أن ترد أو تعزى إلى الفروق المتوسطة بين الجنسين في المهارات الموسيقية الأساسية، والأمر الأكثر احتمالاً، هو أن عبقرية التأليف الموسيقي هذه إنما ترتبط بالتخصص الخاص بنصف المخ الأيمن الأكبر greater right hemisphere specialization في أمخاخ الرجال (أنظر ما سيلي بعد ذلك حول هذا الموضوع) وأيضًا إلى بعض الخصائص المميزة للشخصية كالمثابرة وأوهام العظمة megalomamia والتي يبدو أن هرمون التسيستيرون (٩) يعمل على تعزيز وجودهما.

فالأسباب وراثية وتشريحية تظهر أشكالا زائدة أو متطرفة من القدرة في معظم المجالات لدى الذكور، ومن ثم يتم تمثيلهم أيضًا على نحو أكبر في فئات العباقرة العاجزين عن التعلم أيضًا.

وهكذا، فإن النتيجة القائلة بأن عددًا أكبر من الأولاد، مقارنة بالبنات، يعانون من الصمم النغمي قد تكون نتيجة متعلقة بالجانب الآخر من العملة، وهي تلك التي تعكس على وجهها الآخر مواهب موسيقية فذة تجلت لدى رجال أمثال باخ وبيتهوفن.

وبقدر اهتمامنا بالأداء الموسيقي يكون الأمر المثال أيضًا أن نهتم بوجود درجة ما من الثنائية الجنسية أو الأندروجني Androgyny، فعند مقارنة الموسيقيين بالجمهور العام يبدو الذكور منهم أكثر أنوثية بينما الإناث يبدون أكثر ذكورية. وربما كان هذا راجعًا أن الموسيقى هي مجال تشترك فيه القدرات الذكرية التقليدية (أي القدرة المتعلقة بالرياضيات وكذلك الميل للمنافسة). مع تلك الفضائل الأنثوية (الحساسية والتعبيرية)، بحيث يكون الامتزاج بين هذين المكونين هو الأمر المثالي.

غالبًا ما يقال عن الأفراد الذين من أصول أفريقية أن لديهم قدرة إيقاعية طبيعية. ويعد إسهامهم الخاص في موسيقى الجاز، يقينًا، من الأمور التي لا يمكن إنكارها، كما أنهم يبدون متفوقين على نحو واضح في الرقص الحديث (كما في حالة مايكل جاكسون مثلا). على كل حال، فإن أي تفوق ليس من الأمور القابلة للاكتشاف من خلال اختبارات شبيهة باختبارات «سيشور». وأيًا كان الأمر فقد حصل الأمريكيون السود على درجات أقل بدرجة طفيفة من الأمريكيين البيض على كل مقاييس سيشور. هذا رغم أن الإيقاع هو أحد الاختبارات الفرعية من هذه المقاييس، وهو اختبار كان يفترض على الأقل أن يكون أداؤهم عليه أكثر تميزًا.

إن هذا قد يعني أمرًا واحدًا من أمرين: أولهما أنه لا توجد فروق عرقية أو سلالية بين البيض والسود الأمريكيين في الاستعداد الإيقاعي. والأمر الآخر هو أن تلك الاختبارات التي من نمط اختبار سيشور هي اختبارات غير مناسبة لتقدير مثل هذه الاستعدادات. ويصعب في الوقت الراهن أن نحدد أي الأمرين هو الصحيح وأيهما الخاطئ، وحتى لو كانت هذه الفروق موجودة فإنها تعزى على نحو مناسب إلى التقاليد الثقافية أكثر من عزوها أو إرجاعها إلى عوامل فطرية.

أحيانًا ما يقال إن الأشخاص فاقدي البصر يطورون مهارات استماع استثنائية أو فائقة من أجل التعويض عن افتقادهم للبصر. ويتم هنا بحالات خاصة لبعض المغنين وعازفي البيانو فاقدي البصر لتأييد هذه النظرية. وإذا كان الأمر هكذا، فإن هذا التعويض ينبغي أن يظهر باعتباره أداء متحسنًا على

الاختبارات مثل اختبار «سيشور»، وقد حصلوا في إحدى هذه الدراسات على أفضلية طفيفة مقارنة بغيرهم على ذاكرة الدرجة الصوتية، بينما وجدتهم دراسة أخرى أقل تميزاً بالنسبة للإيقاع.

وهكذا، فإنه ورغم ذلك المستوى المرتفع من الموهبة الذي يظهره بعض المؤدين فاقدي البصر، ليس هناك دليل حقيقي يقول بأن فقدان البصر في حد ذاته يمنح أية ميزة موسيقية جوهرية . أما الفروق التي ترجع إلى التدريب الموسيقي فهي الأكثر دلالة مقارنة بتلك الفروق التي تحسب بين الأفراد سليمي البصر والأفراد فاقدي البصر.

الموهبة في مقابل التدريب ، Talent Versus Training

إحدى أهم القضايا فيما يتعلق بالتربية الموسيقية هي تلك القضية المتعلقة بأصول أو جذور الموهبة الموسيقية. فلأي مدى تنبثق الموهبة الموسيقية musicality تلقائيًا من الطبيعة الخاصة بالطفل وإلى أي مدى يمكن تنمية هذه الموهبة من خلال الخبرة أو التدريب؟

وغالبًا ما يتم الاستشهاد بحالة موتسارت لتأييد هاتين القضيتين كلتيهما. فالبعض يزعم أن القدرة الفذة التي أظهرها «موتسارت» كمؤد وكمؤلف، والتي كانت واضحة عند وصوله إلى سن الرابعة، هي قدرة يمكن تفسيرها فقط من خلال ذلك التفتح الطبيعي المبكر للعبقرية الفطرية.

أما أصحاب وجهة النظر المؤيدة للتأثير البيئي فيشيرون، على كل حال، إلى أن والد موتسارت، «ليوبولد Leopolod» الذي كان معلمًا للموسيقى، ربما كان محبطًا في طموحه الخاص هو ذاته، ومن ثم فقد كرس نفسه لتعزيز المسار الإبداعي الخاص بابنه. فلم تعط إلا فرص قليلة على نحو واضح للصغير ولفجانج Wolfgang كي يلعب بشكل طبيعي مع أقرانه من الأطفال، لكنه انغمس في الموسيقى منذ طفولته المبكرة واستغله أبوه كما لو كان أعجوبة في سيرك. وحيث إن «ليوبولد موتسارت» لم يكن خاليًا من بعض النفاق (أو الازدواجية) (فقد كان يكذب فيما يتعلق بأعمار أطفاله لأغراض الشهرة والدعاية)، فإن ربما كان قد بالغ في الانتقاص من أهمية المساعدات التي قدمها هو شخصيًا بالنسبة لتلك المؤلفات الموسيقية التي تنسب إلى ابنه الصغير. لا شك أن موتسارت قد ولد كعبقري، لكن يد المساعدة قد امتدت إليه أيضًا، وذلك من خلال تربيته في مثل هذه البيئة «الدفيئة».

تظهر القدرة الموسيقية بالتأكيد على نحو مبكر جدًا من الحياة، وهي تظهر أولا كنوع من المناغاة أو اللعب الصوتي اللحني melodie babbling في الوقت نفسه تقريبًا الذي ترتقي فيه اللغة المنطوقة. وقد درس موج Moog النظام الذي ترتقي من خلاله – أو تنمو – مهارات الغناء لدى الأطفال، ووجد أن معظم الأطفال يبدأون هذا النشاط أولا من خلال اكتسابهم لصوت الكلمات البسيطة، سهلة التذكرة مثل«دنج – دونج ding dong» وتأتي بعد ذلك المهارات الإيقاعية، ثم تجيء أخيرًا الدرجات الصوتية للنغمات الصحيحة pitch of tunes.

عند عمر الرابعة، يستطيع ٧٦٪ من الأطفال غناء بيت واحد أو سطر واحد من أغنية ما بشكل صحيح تقريبًا، لكن نسبة صغيرة منهم هي التي تستمر في المعاناة من صعوبات خاصة في تعلم النغمة الصحيحة. أما اكتساب المهارات الإيقاعية، كتلك المهارات الخاصة بالتمييز الدقيق بين التوافق والتنافر فتأتي بعد ذلك إلى حد ما (حوالي السنة السابعة أو الثامنة من العمر). وتستمر جوانب معينة من الإيقاع، والهارموني، والتذوق العام للموسيقى في الارتقاء إلى سنوات المراهقة (أنظر الجدول١). ولكن، كما هو الحال بالنسبة لمعظم القدرات، فإن هناك فروقا

جدول رقم (١): ويوضح الأعمار التى يكتسب عندها الأطفال على نحو نموذجي المهارات الموسيقية المتنوعة

الأعمار بالسنة	المهـــارات المـــــوسيقيــة
٠-١	يستجيب للأصوات
١-٢	يصدر أصواتا موسيقية تلقائيًا.
٢-٣	يبدأ في إعادة إعداد بعض الجمل من الأغاني التي يسمعها.
٣-٤	يدرك الخطة العامة للحن، وإذا تعلم الأداء على آلة موسيقية قد يرتقي لديه الإحساس بالدرجة الصوتية المطلقة.
٤-٥	يمكنه أن يميز تسجيلا للدرجات الصوتية كما يمكنه أن يستعيد أو يتذكر الإيقاعات البسيطة.
٥-٦	يفهم النغمات الأشد/والأنعم، ويمكنه أن يميز بين النغمات المتماثلة والنغمات المختلفة، في النغمات المقامية السهلة أو من خلال أنماط إيقاعية.
٦-٧	تحسن في النغمة الصحيحة tune خلال الغناء، وهناك إدراك أفضل للموسيقى المقامية مقارنة بالموسيقى اللامقامية.
٧-٨	يتذوق التوافق الموسيقي في مقابل التنافر الموسيقي.
٩-١٠(١٢)	يتحسن الإدراك للإيقاع، وتتحسن الذاكرة اللحنية، وتدرك الألحان المكونة من قسمين، ويتكون الإحساس بالقفلة الختامية.
١٠-١١	يصبح الإحساس بالهارموني مؤسسًا على نحو جيد، ويحدث نوع ما من التذوق للنقاط المرهفة أو نقاط الجمال الخاص في الموسيقى.
١٢-١٧	زيادة واضحة في التذوق ، تظهر بشكل معروف وفي الوجدانية أيضًا.

فردية فيما يتعلق بالعمر الذي يتمكن عنده الطفل أو المراهق من السيطرة على مهاراته، فبعض الأطفال يتقدمون عبر هذه المراحل بشكل أسرع من غيرهم (خاصة عندما يتم إعطاؤهم تدريبًا رسميًا منظمًا).

يلفت الموسيقيون العظماء الأنظار غالبًا إليهم في مرحلة مبكرة من العمر، فقد بدأ موتسارت وهايدن، وبيتهوفن، ومندلسون، وسوليفان، وبريتن كلهم التأليف الموسيقي قبل أن يصلوا إلى مرحلة المراهقة.

ولكن هناك في مقابل كل طفل معجزة طفل آخر مماثل في تأثيره أيضًا لكنه بدأ خطواته على هذا الطريق على نحو متأخر. فقد قضى جلوك Glück اثني عشر عامًا من حياته في بيئة تفتقر تمامًا إلى الموسيقى وقد أظهر موهبة موسيقية فقط عندما أرسل إلى المدرسة.

وشرع فاجنر في الاستعداد كي يصبح مؤلفًا مسرحيًا فقط خلال سنوات مراهقته، فاشترى كتابًا حول التأليف الموسيقي، وكانت وجهة نظره الخاصة حينئذ أن يضيف الموسيقى إلى الدراما التي سيكتبها. ونشأ جورج جيرشوين George Gershwin (١٠) وليونارد برنشتاين Leonard Bernstein (١١) في بيوت لا يوجد فيها أي بيانو، كما أنهما لم يتلقيا بالفعل أية مساعدة من أسرهم قبل أن يكبرا ليصيرا اثنين من أكبر عازفي البيانو والمؤلفين الموسيقيين نبوغًا في تاريخ أمريكا.

لقد أكدت «سوزنياك» Sosniak أن الدعم أو المساندة المبكرة من جانب البيئة التي يعيش فيها الطفل ليست سببًا جوهريًا لظهور أو بزوغ الموهبة الموسيقية. وقد قامت بإجراء مقابلات مع ٢٤ من عازفي البيانو الأمريكيين واضحي التفوق والنبوغ. وأجرت كذلك مقابلات مع والديهم، ووجدت أن هؤلاء الموسيقيين النابغين لا ينتمون بالضرورة إلى بيوت تهتم بالموسيقى، ففي حوالي نصف هذه البيوت التي جاء منها هؤلاء الموسيقيون لم يكن هناك أي اهتمام بالموسيقى لدى أبنائهم، بل ربما اهتمامهم الخاص نحو الموسيقى من النوع السلبي (الاستماع فقط)، وذلك فيما يتعلق بالوقت السابق على الوقت الذي بدأ عنده أبناؤهم في تعلم العزف على البيانو.

على كل حال، فقد كان هؤلاء الآباء مساندين لميول أبنائهم على نحو ما. كذلك أتضح أن المدرس الأول الذي تلقى الأطفال الدروس على يديه كان له دوره المهم في توليد الحماس لديهم للعزف على البيانو. ويبدو أنه من غير المهم هنا أن يكون هذا المعلم متسمًا بدرجة رفيعة من القدرة الموسيقية أو لا يكون لكن الشرط الأساسي هو أن يكون متسمًا بالدفء والتشجيع، ومن ثم تصبح الدروس ممتعة ومفيدة في الوقت نفسه.

قام سلوبودا وهاو Soloboda & Howe بإجراء مقابلات مع الوالدين والطلاب (الذين تراوحت أعمارهم ما بين العاشرة والثامنة عشرة) في مدرسة بريطانية متخصصة في الموسيقى، وذلك في محاولة منهما لاكتشاف الظروف المحيطة الأساسية التي يمكن التنبؤ من خلالها بالإنجاز الموسيقي. ورغم أن العديد من هؤلاء الطلاب قد جاءوا من أسر ذات اهتمام قوي بالموسيقى، كما أنهم تلقوا قدرًا كبيرًا من الإشراف والتشجيع ، فإن هؤلاء الطلاب – الذين كانوا مرتفعين في إنجازهم وفقا لتقديرات مدرسيهم – كانوا ينتمون إلى أسر أقل فاعلية واهتماما بالموسيقى. لقد تلقى هؤلاء المراهقون النابغون بالفعل دروسًا قليلة في الموسيقى عندما كانوا أطفالا، ولم تكن التدريبات التي توفرت لهم تتفوق بأي حال من الأحوال عن الأطفال الأقل إنجازا. وهكذا، فإنه يبدو أنه رغم المساندة الأسرية قد تفيد في المسيرة المهنية الموسيقية، فإنها ليست بالتأكيد شرطًا سابقًا ضروريًا في هذه المسيرة، حيث يبدو ان الموهبة الطبيعية هي التي تلعب دورًا أكبر في التفوق الموسيقي. إن نسبة من هؤلاء الطلاب الذين ينتمون إلى عائلات موسيقية قد يتابعون دراستهم للموسيقى، بسبب الضغوط الأسرية، أكثر من متابعتهم لها بسبب الموهبة الطبيعية أو الحب للفن.

إن الحقيقة القائلة بأن الموسيقيين النوابغ لا يتدربون، بالضرورة، على الموسيقى أكثر من الأشخاص العاديين أو المتوسطين في هذا المجال لا تعني – هذه الحقيقة – أن التدريب لا فائدة منه؛ لكنها توحي بدلا من ذلك ، بأن الموسيقيين أصحاب المواهب الطبيعية يمكنهم أن يعملوا بشكل أقل جهدًا، مقارنة بالآخرين، كي يصلوا إلى المستوى نفسه من الخبرة.

تعتبر الدراسات التي تجرى على التوائم أفضل طريقة للكشف عن المؤثرات الوراثية بالنسبة لأية خاصية، وقد قدمت هذه الدراسات بعض التأييد للفكرة القائلة بأن القدرة الموسيقية هي قدرة وراثية. فهناك تشابه أكثر بين التوائم المتطابقة identical twins مقارنة بالتوائم المتآخية fraternal twins (١٣) على الدرجات المشتقة من اختبارات مثل اختبار «سيشور»، لكن النتائج هنا متغيرة وغير ثابتة، كما أنها تكون قادرة في العادة على التفسير لما هو أقل من نصف التباين Variance(١٤) المدروس.

ورغم أن الإمكان الوراثي قد يكون أكثر ارتفاعا إذا تم الاهتمام بقياس الإنجاز الموسيقي (أو حتى العبقرية الموسيقية)، وذلك بدلا من الاهتمام بقياس المهارات الأساسية الشبيهة بالنمط الذي يقيسه اختبار «سيشور» وهي التي يشك في صدقها ذاتها – فإن يبدو أن هناك العديد من المواضع التي يمكن توظيف الخبرة والتدريب من خلالها أثناء عملية الارتقاء الخاص بالقدرة الموسيقية.

لقد أشارت الدراسة التي قام بها كون وكاري Coon & Carey إلى القيمة الخاصة للتدريب. ففي هذه الدراسة تم تقسيم عينات التوائم إلى مجموعتين: تلقت إحداهما دروسًا موسيقية والأخرى

لم تتلق أيًا من هذه الدروس. وقد كان الأداء الموسيقي لدى التوائم المتطابقة أكثر تماثلا مقارنة بالتوائم المتآخية ، وذلك في حالة المجموعة التي لم تحصل على أية دروس في الموسيقى.

على كل حال، فقد اتضح أيضًا أنه عندما يتلقى التوائم دروسًا في الموسيقى (وغالبًا ما يذهب الاثنان لهذه الدروس) لا يستمر الأخوان التوأم متماثلين.

إن ما تكشف عنه هذه الدراسة هو أن الموهبة الطبيعية، والاهتمام التلقائي يتعاونان معًا في تشكل القدرة الموسيقية، أما التعليم الرسمي فقد يبطل هذا المصدر الخاص للتباين أو الاختلاف، على الأقل فيما يتعلق بالمستويات المتوسطة من الاداء الموسيقي.

تتفق هذه النتائج مع الدراسة التي أجراها دوكسي ورايت Doxey & Wright وأظهرت أنه عندما يتم قياس القدرة الموسيقية عند المرحلة العمرية من ٤-٦ سنوات فإن العوامل المرتبطة بالبيئة مثل: اتجاه الوالدين نحو الموسيقى، ووجود آلات موسيقية في البيت، ووجود اخوة يتلقون دروسًا موسيقية تكون كلها عوامل مرتبطة على نحو إيجابي بالقدرة الموسيقية.

على كل حال، قد تكون العوامل الداخلية والتلقائية أكثر أهمية بالنسبة للمستوى الأعلى من الأداء. وقد راجع سلوبودا العديد من الشواهد فيما يتعلق بالشروط التي تدعم ظهور التفوق الموسيقي. وبعد أن أمعن النظر في الدراسات التي أجريت حول البلهاء - الحكماء أصحاب القدرة الفذة في إعادة إنتاج البنى - أو البنيات - الموسيقية على البيانو بعد سماعهم لها مرة واحدة فقط، وكذلك تلك الدراسات التي أجريت على عازفي موسيقى الجاز المتميزين مثل لويس أرمسترونج Louis Armstrong، خلص إلى أن التدريب الرسمي هو أمر غير ضروري لارتقاء الموهبة الموسيقية، كما أنه قد يكون حتى بالغ الضرر إذا تضمن استبعادا خاصا لمتعة المازج والمرج من عملية التدريب هذه.

إن ما يبدو مهما هنا هو ان يتعرض الطفل على نحو غير مقصود وبشكل متكرر للأشكال الموسيقية من الثقافة، ومنذ مراحل مبكرة من عمره، أي أن يكون لديه لهذه الفرصة المتعلقة بالاستكشاف الحر لوسيط موسيقي عبر مدى زمني ممتد، وكذلك تلك المصادر المتاحة للاندماج في الموسيقى (بما في ذلك الوقت، وتوفر الآلات الموسيقية والدعم المالي والاجتماعي).

وقد أكد «سلوبودا» أن غياب التهديد، والقلق والإلحاح في سياق الموسيقى هو أمر جوهري. إن الدافعية هنا ينبغى ان تكون داخل النشاط ذاته Intrinsic (أي تأتي المتعة من داخله) أكثر من كونها آتية من خارجية (تحدث نتيجة للرشاوي الصغيرة والإرهاب بالصياح أو العبوس ... الخ).

لم يوضع الموسيقيون الأفذاذ بالضرورة في سياق التدريب الرسمي منذ أعمار مبكرة، لكنهم كلهم تقريبًا قد ذكروا أنهم كانت لديهم خبرات خاصة بحالات انفاعلية أو جمالية إيجابية شديدة (خبرات ذروة peak experience) (١٥) كاستجابة منهم للموسيقى، منذ الأيام الأولى لاستماعهم لها، وما بعد ذلك أيضًا . ورغم أن «سيشور» قد اعتقد ان القدرات التي يقيس بها اختباراته هي قدرات ثابتة أو راسخة بدرجة كبيرة نتيجة أسباب وراثية، فإنه ليس هناك من شك بأن التدريب المكثف على هذه القدرات يمكنه أن يحسن درجات الأطفال والبالغين إلى حد ما. لكن ليس محددا مدى استمرارية الفوائد المتحصلة من هذا التدريب، ولا أيضًا ما إذا كان هذا التدريب ينتقل إلى الاستعداد الموسيقي الواقعي أو الفعلي ويطوره أم لا.

وقد يكون ما يحدث هنا هو أن قدرًا كبيرًا من التحسن الحادث إنما يرجع إلى الفهم الأفضل لما تعنيه بعض المفاهيم كالدرجة الصوتية مثلا، أكثر من كونه راجعًا إلى أي كسب أو زيادة واقعية في القدرة الموسيقية.

إن الافتراض القائل بأن الدروس التي يتلقاها الأطفال على يد مدرس متخصص تساعدهم في تعلم العزف على آلة معينة كالبيانو أو الفيولينة، هو افتراض واسع الانتشار بدرجة قللت من عدد الدراسات الإمبيريقية التي أخذت على عاتقها مهمة تقييم هذا الافتراض أو اختباره واقعيًا. أما الدراسات التي قامت بذلك فقد كشفت عن أن الأطفال الذين تلقوا تدريبًا قد تفوقوا إلى حد على ما الأطفال الذين لم يتلقوا أي تدريب، فيما يتعلق بعديد من مهام الإدراك الموسيقي، وكذلك فيما يتعلق بمهارات الأداء الموسيقي. فعلى سبيل المثال، يعمل التدريب على التسريع بارتقاء الحساسية لبنية الدياتوني (Seven-note) ولذاكرة المعلومات التفصيلية الموجودة في الألحان ، ويعمل التدريب كذلك على زيادة احتمالية اكتساب الدرجة الصوتية المطلقة Absolute pitch (انظر ما سيأتي عنها بعد ذلك) . وهناك اتفاق كبير بين المعلمين على أن السنوات التي تقع ما بين الخامسة والتاسعة هي السنوات الملائمة على نحو خاص للتدريب الموسيقي، فهذا هو العمر المبكر الذي يستطيع الطفل خلاله أن يستفيد من التعليمات اللفظية، ويسيطر على المهارات الإيقاعية واللحنية والهارمونية ويكتسب أيضًا فهماً لعمليات التدوين الموسيقي notation.

على كل حال، فإن إسهام التدريب الرسمي في ظهور المقدرة الموسيقية الفذة (الأصيلة والإبداعية) هو إسهام أقل وضوحًا. وتوحي دراسة «سلوبودا» بأن هذه الدروس يمكنها أن «تسرق» الإبداع من خلال كفها أو منعها للمتعة الخاصة خلال عملية التلقي لهذه الدروس. وقد وصف بامبيرجر Bamberger تلك الحالات المتكررة من الانهيار في أداء الأطفال العباقرة، وذلك

عندما ووجهت التمثيلات الداخلية المتطورة النامية داخلهم بقواعد وأنساق خارجية وتقليدية. بمعنى آخر، فإن التمكن الموسيقي والعبقرية الموسيقية ليس من الضروري أبدًا أن يسيرا متوازيين عبر المسارات الارتقائية نفسها. ومن الممكن أن يحدث التدريب المبكر على غناء الأغنيات تحسنًا قصير المدى، لكن إلى أي مدى يمكن نقل هذه المكاسب الناتجة عن التدريب إلى مرحلة الرشد، ذلك أمر غير واضح.

قد يعمل التدريب، إلى حد كبير، على التسريع بالتقدم نحو السقف نفسه (الحد الأعلى) من القدرة، رغم أن بعض المكاسب قد تميل لأن تظل دائمة كما في حالة التحكم في الجهاز الصوتي والألفة بالمسافات الموسيقية والألحان الشائعة في ثقافة معينة كذلك ما يتعلق فيها بالتذوق العام للموسيقى كشكل من أشكال الفن. ومدى جوهرية دروس الغناء في ارتقاء البراعة الصوتية الفائقة هو من الأمور الخاضعة للتساؤل، وذلك لأنه يصعب علينا أن نفصل أو نعزل الآثار الخاصة بالنضج والخبرة عن تلك الآثار التي ترجع على نحو محدد إلى الإسهام الخاص بالمعلم.

إن عددًا معينًا من معلمي الغناء يحظون بشهرة كبيرة، لكن نوعًا ما من الحلقات المفرغة ينشأ هنا، فشهرة المعلمين أو صيتهم الذائع يساعدهم على اجتذاب طلاب جيدين يتقدمون بدورهم بعد ذلك كي يدعموا أكثر هذه الشهرة الخاصة بالمعلمين. أيضًا ينمو أحيانا نوع من وهم الثنائية الـ faolie deux بين المعلم والطلاب، ومن خلاله يكون الطالب مقتنعًا بأن تقدمه يحدث أساسًا لأن المعلم هو من يخبره بحدوث عمليات التقدم هذه ، وعلى أساس من عمليات التدعيم المتقطع Intermittent Reinforament (١٦).

قد يكون هناك أيضًا نوع من أثر الانتعاش المؤقت .(Svengali efect) الذي من خلاله يستطيع الطالب أن يؤدي على نحو بارع في موقع التعلم، الذي يقوم المعلم بتعليمه فيه، لكنه غير قادر على تحويل أو نقل مهارته هذه إلى المواقف التي تقع خارج هذا الموقف، حيث يكون تشجيع المعلم غير متاح.

لا شك أن بعض معلمي الغناء يكون لديهم تأثيرهم الطيب على طلابهم، لكن معلمين آخرين قد تكون لهم آثارهم الضارة، من خلال محاولاتهم لغرس أفكار غير واقعية في أذهان طلابهم، ومن خلال التقنيات الزائفة ونظم التدريب الصارمة التي تنهك الصوت (وربما تؤدي إلى ضرر دائم في الأحبال الصوتية).

تكمن الصعوبة الكبيرة في تقدير أو قياس القيمة الخاصة بمسارات عديدة للتدريب الموسيقي في القيام بالفصل بين السبب والنتيجة، فالأفراد الموهوبون يشقون طريقهم بأنفسهم نحو التدريب أو يسعون من أجله، ومن ثم قد يكون هناك ميل لإرجاع موهبتهم إلى التدريب ذاته.

على كل حال، هناك عادة درجة من التداخل بين الموهبة والتدريب، حيث يعمل التعليم الموسيقي على معاونة الطالب على التحقيق الكامل لإمكاناته.

هناك أيضًا تلك الميزة الخاصة التي تحدث حين يتوفر معلمو الموسيقى وكليات الموسيقى التنبيه الخاص الناشئ عن بيئة تحيا بالموسيقي، وتتنفس من خلالها، كما أنها تقدم للطلاب معلومات عملية كتلك المعلومات المتعلقة بنوع الآلة التي ينبغي عليه أن يشتريها وكيفية صيانتها، وكذلك بعض الإشارات الضمنية المهنية الخاصة والأماكن التي يمكن أن يجد فيها هذا الطالب الوظائف المناسبة، وأيضًا الأماكن التي يمكن أن يستعرض فيها قدراته. وأحد الأخطار الكامنة هنا هو أن هذه المؤسسات الموسيقية قد تحدث نوعاً من الانصياع – أو المسايرة – يعمل بدوره على سرقة الموهبة عالية الأصالة. إن مثل هذه المؤسسات قد تكون عاجزة عن التعرف على الإبداع العظيم، بسبب كون معايير التميز التي تنتابها ذات نظرة رجعية متخلفة. فعلى الرغم من كل شيء رفض الطلب الذي تقدم به فيردى، أشهر من أنجبتهم إيطاليا من مؤلفي الموسيقى، للالتحاق بمعهد الموسيقى في ميلانو من خلال حجج تتعلق بنقش الموهبة الموسيقية لديه.

الدرجة الصوتية المطلقة ، Absolute pitch

تعتبر تلك القدرة على تحديد النغمات والمفاتيح الموسيقية على نحو واضح دون الرجوع، أو الإحالة، إلى نغمات سمعت من قبل، أي تلك القدرة على انتاج نغمة معينة خاصة عند الطلب، هي أحد الجوانب الخاصة في القدرة الموسيقية، وهو جانب لم يفهم حتى الآن على نحو جيد.

فالشخص الأكثر «موسيقية» هو الشخص الذي يزداد لديه احتمال «امتلاك الدرجة الصوتية المطلقة»(١٧)، لكن ليس من الواضح ما إذا كان الظهور الأكثر بروزا لهذه الدرجة النغمية المطلقة لدى الموسيقيين راجعًا إلى الخبرة والتعلم، أم راجعًا إلى الانضمام أو الدخول الانتقائي أو الاختياري داخل هذه المهنة من جانب الأفراد ذوي القدرة الطبيعية الفائقة.

فواحد من كل أربعة تقريبًا من قادة الأوركسترا لديه هذه الدرجة الصوتية المطلقة، مقارنة بواحد من كل أربعمائة مغنٍ. وقد يعزى هذا الفرق إلى حقيقة أن قادة الأوركسترا يتم اختيارهم، وإلى حد كبير، بناء على قدرتهم الموسيقية، بينما يتم اختيار المغنين لأسباب خاصة بسلامة أو صحة أصواتهم، ولكن ربما كان العمر الذي يبدأ عنده التدريب الموسيقي هو أيضًا العامل المهم هنا.

الشيء المؤكد، هو أن المرء يمكنه أن يصبح موسيقيًا عظيمًا دون أن يمتلك مثل هذه الدرجة الصوتية المطلقة، حيث يعتبر تشايكوفسكي وفاجنر من أعظم مؤلفي الموسيقى في العالم،

وهما من كان واضحًا أنهما لا يمتلكان مثل هذه البراعة.
وبينما قد تكون «الدرجة الصوتية المطلقة» مفيدة أحيانًا بالنسبة لأحد المغنين، فإنه قد تكون هناك أوقات أخرى تتداخل - هذه القدرة - فيها مع أدائه.
فالمغني الذي تعلم غناء أغنية من خلال مفتاح معين، ثم يجد لزامًا عليه بعد ذلك أن يغنيها بمصاحبة بيانو تم خفض درجته الصوتية بمقدار نصف تون (كما يحدث بالنسبة للكثير من المغنين) خاصة عندما يكبرون في السن، ولا يعودون قادرين على اتخاذ أو تحمل نفس الدرجة من التوتر المرتبطة بعملية توليف الصوت tuning التي تحدث. هذا المغني لا يكون في العادة معوقًا بأي حال من الأحوال، وذلك لأنه يستطيع الغناء من خلال أية درجة صوتية أيا كانت.
لكن المغني الذي يمتلك «درجة صوتية» مطلقة قد يجد نفسه واقعًا في براثن صراع خاص ما بين المفتاح الذي تعلم غناء الأغنية من خلاله، وذلك المفتاح الذي يسمعه الآن مصاحبًا لأدائه، وتكون النتيجة هي أن يخلط هذا المغني أو هذه المغنية بين هذين المفتاحين أو المقامين فيغني بشكل حاد، أو يؤدي بطريقة غير مريحة بشكل عام.
قد يعوّق عازفو البيانو أيضًا من خلال ذلك التفاوت بين ما يرونه واجبًا، وما يسمعونه. وقد عبر العازف المصاحب The accompanist جيرالد مور Gerald Moore عن ارتياحه الكبير عندما ذبلت البراعة الخاصة «بالدرجة الصوتية المطلقة» لديه والتي كان يمتلكها منذ الطفولة وعبر سنوات عمره.
هناك مثالان يمكنهما أن يفيدا في توضيح المزايا والمثالب الخاصة الصوتية المطلقة. فعندما عانت مغنية السوبرانو كريستين فلاجستاد Kristen Flagstad من مرض حاد في أذنها أدى بها إلى أن تصبح صماء فعلاً، كانت خلال عام واحد قادرة على غناء أدوار فاجنر الكبرى في دار أوبرا الميتربوليتان باستخدام الإحساس الخاص بالدرجة الصوتية المطلقة، وهو ذلك الإحساس الذي كانت تمتلكه على نحو جيد وأيضًا من خلال الاتصال البصري مع قائد الأوركسترا التي كانت تغني بمصاحبتها.
من ناحية أخرى، فإن مغنية ميزوسوبرانو mezzo-soprano (١٨) بارعة أخرى وتمتلك الدرجة الصوتية المطلقة كانت تغني مقطوعة صعبة مع كورس جوقة غير مصحوب بالعزف with unaccompanied قد فشلت فشلاً ذريعًا وذلك عندما تحولا لكورس إلى الأداء بالصوت المنخفض (كما يفعلون ذلك كثيرًا)، وذلك لأنها كانت غير قادرة على متابعة مفتاحهم المتغير والمتحول هذا.
تعتبر «الدرة الصوتية المطلقة» ذات فائدة أكبر للعازفين على الآلات الموسيقية أو لقائدي الأوركسترا أكثر من فائدتها بالنسبة لأحد المغنين.
وقد أصر الكسندر Alexanderعلى أن قادة الأوركسترا غالبًا ما يتم اعتبارهم «الأعداء الطبيعيين» للأوركسترا، كما أنه يكون عليهم أن يعملوا بجد كي يكسبوا احترام العازفين. فاذا نظر العازفون إليهم على أنهم متشبثون برأيهم دون مبرر مقنع فقد يوقعهم أفراد الأوركسترا هؤلاء في شراك أو مصائد معينة من أجل إذلالهم. فمثلا، عند بداية الفصل الثالث من «توسكا» هناك مقطع يحدث أن ينفخ فيه في الأبواق في حالة من التساوق النغمي unison. فإذا حدث أن تآمر هؤلاء العازفون فعزفوا هذا المقطع من خلال نصف تون أقل، سيكون الدخول التالي للأصوات من طبقة «الباص» Basses sound دخولا مفزعًا ويستطيع قادة الأوركسترا الذين يمتلكون درجة صوتية مطلقة مثل : (Solti, Muti, Maazel Abbado or Levine) أن يصححوا نغمة الأبواق قبل أن يحدث هذا الخطأ، لكن قادة أوركسترا آخرين يكونون في وضع يعرضون فيه أنفسهم للسخرية، وذلك عندما يتهمون المغنين من طبقة الباص بأن أصواتهم مرتفعة جدًا.

ان هذه الدروس يمكنها أن «تسرق» الإبداع من خلال كفها أو منعها للمتعة الخاصة خلال عملية التلقي لهذه الدروس

وليس مفهومًا على نحو جيد ذلك الأصل أو الجذر الذي ترجع إليه هذه الدرجة الصوتية المطلقة. وقد افترضنا في الفصل الثامن من هذا الكتاب أن تركيبية أو تأليفية اللون - النغمة - قد تفسر هذه القدرة في بعض الأمثلة الموضحة قليلة العدد.
فمن بين المؤلفين الموسيقيين الذين ذكر أنهم يرون الألوان خلال سماعهم للموسيقى نجد «ليست Liszt»(١٩) و «سكريابين Schriabin»(٢٠) و «ريمسكي - كورساكوف Rimsky-Korsakov»(٢١) و «ميسيان Messiaen».(٢٢) لكن هذه التركيبية أكثر ندرة من «الدرجة الصوتية المطلقة» ذاتها، ومن ثم فهي لا يمكنها ان تفسر كل هذه الحالات.
كان هناك شخص أو شخصان لديهما رنين دائم في آذانهما (طنين الأذنين) ذو درجة نغمية Tone ثابتة، وقد عمل هذا الرنين على تزويدهما بشوكة رنانة tuning fork داخلية يقومان من خلالها بمقارنة كل الدرجات النغمية الأخرى معها. لكن مثل هذه الحالات هي أيضًا حالات نادرة. وربما كان الأفضل وضعها باعتبارها حالات تتعلق بوجود «درجة صوتية مطلقة زائفة«Pseudo Absolute pitch».
أحيانا ما يتمسك الموسيقيون الذين يمتلكون «الدرجة الصوتية المطلقة» بأن بعض المقامات الخاصة تحدث حالات مزاجية أو «ألوانًا» معينة لديهم . إنهم قد يقولون إن المقام الكبير Major يوحي بالقوة وإنه لامع أو براق وأن المقام G Major محمل بالحزن وإن C Major يتسم بالسمو والانفتاح والتأكيد الواثق»

وإن D Major «عاصف» والـ (D flat Major «دافئ» وهكذا.
ولكن ، رغم أن الممارسة الخاصة بالتأليف تسير وفقًا للتقاليد من هذا النوع، فإن ترددات الصوت لا يمكن أن تكون هي الأساس لمثل هذه التقاليد، وذلك لأن معايير الدرجة الصوتية قد تغيرت عبر السنوات. بمعنى آخر ، فإن D الكبير لا يمكن أن يعد لامعًا أو مشرقًا لمجرد أن قرارًا صوتيًا Keynote مقداره ٢٩ هرتز (٢٣). يوحي بالضرورة بهذا الإحساس.
لكن كان باخ، وهايدن ، وبيتهوفن، وغيرهم من الذين وضعوا أسس هذا الترابط بين المفاتيح أو المقامات والحالات المزاجية يكتبون فعلا من خلال مقام D مختلف ، فحتى حوالي عام ١٨٢٠ كانت الدرجة الصوتية متغيرة لكنها ، وعلى نحو نموذجي، كانت أدنى بنصف نغمة semitone على الأقل، مقارنة بالمعيار الخاص بأيامنا هذه الذي يجعل A تساوي ٤٤٠ هرتز (والأمر شبيه هنا بذلك الموقف الخاص بعلامات الشمس في علم التنجيم، حيث تتغير مجموعة النجوم أو الكواكب المميزة للشخص كلية عندما يحدث تطور في وصف الخصائص الشخصية المميزة له المتفقة مع هذه النجوم أو الكواكب).
إن الترابطات بين المفتاح والحالة المزاجية المؤقتة هو أمر حقيقي، دون شك، بالنسبة لهؤلاء الذين يمتلكون الميزة الخاصة بـ«الدرجة الصوتية المطلقة» والذين يشعرون بالخبرات الخاصة بهذه الترابطات. لكن مثل هذه الترابطات ينبغي أن تستمد من التعلم وليس من خلال الخصائص الداخلية الخاصة بترددات الصوت المتضمنة في هذا المفتاح أو غيره.
قد تكون الدرجة الصوتية المطلقة نوعًا من الذاكرة المقامية طويلة المدى . وقد استنتج سايجل Siegel خلال فحصه لهذه الفكرة أن الأفراد الذين يمتلكون هذا الإمكان الخاص بالدرجة الصوتية المطلقة، قد خزنوا عددًا من النقاط المحددة على متصل الدرجة الصوتية في ذاكرتهم طويلة المدى، ثم استخدموا هذه النقاط بعد ذلك كمرجعيات أو أطر دلالة لتحديد النغمات الصحيحة الأخرى.
يستطيع بعض العازفين على الآلات الموسيقى أن يغنوا على نحو تلقائي على المفتاح أو المقام A ، الذي يستخدمونه لموالفة أو ضبط آلاتهم، لكن بالنسبة لهم ينبغي أن يتم تشغيل أية نغمات تالية على بعد مسافة معينة من هذا المفتاح A.
إلى أي مدى يمكن اكتساب الدرجة الصوتية المطلقة؟ في بعض الحالات تكون هذه الخاصية شديدة القوة وبالغة الوضوح، منذ فترة مبكرة من الحياة، بحيث تبدو كما لو كانت جبلية أو فطرية. لكن هؤلاء الأفراد الذين يمتلكونها من المحتمل أيضًا أن يكونوا من الأفذاذ أو غير العاديين.
ويبدو أن معظم الأفراد الذين يكشفون عن امتلاكهم لهذه الدرجة الصوتية المطلقة قد اكتسبوها خلال مرحلة مبكرة من حياتهم، ربما في عمر ما خاصة الطفل مستعدًا أو «مهيأ» لهذا الاكتساب، وكما هو الحال فيما يتعلق لتعلم اللغة أيضا.
وقد اكتشفت البحوث التي قام بها سيرجينت Sergeant على طلاب الكلية الملكية للموسيقى وجود علاقة بين ظهور الدرجة الصوتية المطلقة وبين التدريب الموسيقي المبكر. فمن بين هؤلاء الذين تلقوا دروسًا في الموسيقى فيما بين سن الثانية والرابعة من العمر ظهر أن ٩٣٪ منهم قد كشفوا عن وجود هذه الدرجة الصوتية المطلقة لديهم، ولم يكشف أن الأفراد الذين بدأوا تعلم الموسيقى بعد سن الرابعة عشرة عن وجود مثل هذه الخاصية لديه. وقد وجد سيرجنت أيضًا «الدرجة الصوتية المطلقة» كانت أفضل فيما يتعلق بالآلات التي يكون الطالب على ألفة بها، وتظل عنونتهم أو تسميتهم للدرجات النغمية متفوقة عندما يتعلق الأمر بالآلات التي تعلموا العزف عليها في فترة مبكرة من حياتهم، مما يشير، مرة أخرى، إلى أهمية خبرات التعلم المبكرة.
ورغم أن التدريب المبكر يبدو أمرًا بالغ الأهمية، فإنه ليس هو العامل الوحيد هنا، فبعض الأطفال الذين يبدأون الدروس على نحو مبكر لا يكتسبون الدرجة النغمية المطلقة، كما أن آخرين يصبحون واعين بهذه القدرة خلال سنوات مراهقتهم المتأخرة فقط. وعلاوة على ذلك، فإن القدرة الخاصة بتسمية «أو عنونة» الدرجات الصوتية pitch-naming نادرًا ما تكون «مطلقة» أو كاملة، كما تدل على ذلك الأسماء الخاصة بها. فالأفراد يكشفون عن درجات من القدرة، كما يظل الكثيرون ممن يمتلكون هذه الدرجات من القدرة يحتفظون بها بشكل غامض أو غير محدد الملامح.
وغالبًا ما يعمل الإنهاك والمرض والغياب الطويل عن الموسيقى على تعويق أو تعطيل هذه القدرة الخاصة بتسمية الدرجات الصوتية، كما أنه مع تقدم الأفراد في العمر تميل درجاتهم الصوتية الداخلية إلى أن تصبح أعلى. فخلال سنوات منتصف العمر غالبًا ما تتغير الدرجة الصوتية نغمة a semi-tone ثم بعد ذلك تتغير حوالي نغمة كاملة .a full-tone
وبينما قد تبدو معظم الأشكال المثيرة للاهتمام من الدرجة النغمية المطلقة إما وراثية فطرية أو متعلمة خلال الطفولة، فمن الممكن أن نحسن الأداء الخاص بعنونة الدرجة الصوتية على نحو جيد عبر الفترة الممتدة من الطفولة إلى الرشد . ويبدو أن أكثر أساليب التدريب نجاحاً هي تلك التي تعتمد على فكرة التركيز على نقاط إحالة أو نقاط مرجعية محددة بدلا من إعطاء انتباه مماثل لكل تلك النغمات الموجودة على السلم الموسيقي.
وقد وصف برادي Brady أسلوبًا استطاع من خلاله أن يعلم نفسه «الدرجة الصوتية المطلقة» عندما كان عمره ٣٢ سنة فقد برمج برادي جهاز الحاسوب الخاص به لإنتاج نغمات Tones تنتمي

لدرجات صوتية متنوعة على السلم الكروماتي، مع وجود نسبة أعلى للنغمة C وكان يتدرب على ذلك لمدة نصف ساعة يوميًا، وقد استطاع أن ينجح بشكل واع في الاحتفاظ بدرجة صوتية واحدة فقط، وبعد حوالي شهرين استطاع أن يحدد النغمة C بقدر قليل من الخطأ، لكن النغمات الأخرى كانت قد بدأت تكتسب لديه «لونا» خاصا أيضًا كما أنه قد وجد نفسه يحدد درجة صوتية خاصة بالأصوات الموجودة في البيئة المحيطة به أيضًا، فالثلاجة كانت تدندن أو تصدر طنينًا من النغمة B. بينما كانت اللعبة الخاصة بطفله تصدر صوتا من النغمةA.

وهكذا، فإنه يبدو ممكنًا أن ننمي درجة ما من الدرجة الصوتية المطلقة في سنوات متأخرة مقارنة بالطفولة، وذلك من خلال استخدامنا للنقاط المرجعية المقتنعة أو المعيارية الخاص. وربما كان الاختيار لأفضل النقاط المرجعية هنا معتمدًا على الخبرة المشتركة لدى الموسيقيين، فالمغنون قد يستخدمون النغمة C وذلك لأن سلم النغمات الأبيض white note scale غالبًا ما يبدأ من هذه التدريبات الصوتية، هذا بينما قد يستخدم العازفون على الآلات النغمة A (وهي أساس موالفة أو ضبط الآلات المعتاد). وقد يفضل العازفون على البيانو شيئًا مثل الـFmajor triad (٢٤) وسواء كانت الدرجة الصوتية المطلقة مهارة مهمة ينبغي اكتسابها أو لم تكن كذلك، فهي قضية ما زالت عرضة للجدل والنقاش.

إنها – هذه القدرة – نعمة ذات وجهين (انظر ما قلناه سالفا عنها). كما أن هناك دلائل قليلة حول علاقتها بسمات موسيقية أخرى، كتلك القدرة على الارتجال أو تلك القدرة الخاصة بإصدار أحكام وتقويمات حول الدرجة الصوتية النسبية relative pitch.

الموسيقى والمخ

لدى معظم الأشخاص الذين يستخدمون يدهم اليمنى (في الكتابة مثلا) يكون نصف المخ الأيمن هو النصف السائد لديهم، يتعامل هذا النصف مع الوظائف المعرفية اللفظية والتحليلية والتنفيذية، بينما يختص النصف الأيمن من المخ أكثر بالعمليات البصرية، والمكانية، والكلية وحدسية الطابع، كما أن النصف الأيمن يكون متضمنًا أكثر فيما يتعلق بالانفعال وإدراك النكتة أو تفهمها.

يعتمد إدراك الموسيقى وتأليفها وأدائها على نحو كبير على عمليات تأخذ شكل أنماط كلية، وهناك اعتقاد كبير لدى العلماء الآن بأن النشاطات الموسيقية الخاصة بالإدراك والتأليف والأداء هي من نشاطات النصف الأيمن من المخ، فلم تظهر أية مظاهر دالة على الخلل أو الضعف في التذوق الموسيقي أو القدرة الموسيقية لدى العديد من المرضى الذين كانوا يعانون من حبسات لفظية Verbal aphasias ترجع إلى إصابة ما في النصف الأيسر من المخ.

وقد وصف جوت Gott حالة مريضة كان نصف مخها الأيسر قد أزيل تمامًا من خلال الجراحة بسبب إصابتها بورم خبيث. وعندما سألت هذه المريضة عن معنى كلمة «يتلألأ spangled» أسهبت في الأداء الغنائي الكامل لنشيد «ليبارك الله أمريكا» منهية أداءها بقولها «والآن هذا هو ما تعنيه هذه الكلمة ..». وقد كان واضحًا أنها فضلت أن تغني وأنها تستطيع أن تفعل ذلك على نحو جيد تمامًا وغالبًا من خلال الكلمات المناسبة، وأنها كانت تستطيع استخدام هذا الشكل في التعبير للتوصيل عندما لم يكن في استطاعتها استخدام الكلام الطبيعي. وعلى الشاكلة نفسها، هناك تلك الملاحظة الخاصة التي تشير إلى أن العديد من الذين يعانون من اللجلجة في الكلام لا يظهرون أدنى إعاقة عندما يغنون، وقد استخدمت هذه الملاحظة كطريقة مناسبة في العامل الكفء مع هذا النوع من العجز، مما أكد الانفصال الخاص بين الكلام والموسيقى باعتبارهما وظائف للنصفين الأيسر والأيمن من المخ وعلى التوالي.

على كل حال، هناك عادة درجة من التداخل بين الموهبة والتدريب، حيث يعمل التعليم الموسيقي على معاونة الطالب إلى التحقيق الكامل لإمكاناته.

من الممكن اليوم من خلال الفحص المقطعي للمخ بواسطة إطلاق البوزيترون(٢٥)

Posetron emission (PET) brain scanning

أن نلاحظ هذا الفرق بين نشاطات نصفي المخ على نحو مباشر. فعندما يستمع الأفراد للموسيقى يظهر معظمهم نشاطًا أكبر في النصف الأيمن من المخ، بينما تشير نشاطات الكلام إلى استهلاك أكبر للطاقة في النصف الأيسر.

وقد يكون من قبيل التبسيط الزائد على كل حال، ان نقول أن النصف الأيسر ليس مشتركًا في العمليات العقلية الخاصة بالموسيقى؛ حيث يظهر بعض المرضى الذين يعانون من حبسة لغوية معينة خللا في القدرة الموسيقية، خاصة في تلك الجوانب من الموسيقى وثيقة الصلة بالوظيفة الرمزية للغة، مثل تسمية التآلفات الهارمونية chords وتذكر القصائد الغنائية lyrics. هناك حالة وثيقة الصلة بما نقوله الآن خاصة بعازف فيولينة محترف كان في حوالي الأربعين من عمره، وكان يعاني من «إصابة» ما في النصف الأيسر من مخه (كما وضح ذلك من نمط الشلل الجسمي لديه والصعوبة اللفظية التي عاني منها). ورغم أن القدرة على تمييز الدرجة الصوتية لديه ظلت سليمة، فإنه قد فقد القدرة الخاصة «بالدرجة الصوتية المطلقة»، كما انه بينما كان ما زال قادرًا على عزف وغناء الموسيقى على نحو صحيح، فإنه لم يعد يستطيع التعرف أو التحديد للعمل الذي

يعزفه أو يغنيه: أي لا على مؤلفه ولا على الأسلوب الذي ينتمي إليه هذا العمل.
وهكذا، فإنه يبدو أن بعض الجوانب اللغوية الخاصة بالموسيقى تتطلب وجود نصف مخ أيسر سليم، حتى عندما تكون الجوانب التشكيلية configurational الخاصة بالموسيقى (مثل اللحن والهارموني) متموضعة على نحو كبير في النصف الأيمن من المخ.
هناك أيضًا بعض الشواهد التي تشير إلى السيطرة الجانبية lateralization (٢٦) الخاصة بالنشاط الموسيقي هي أمر يكون واضح المعالم بالنسبة للأشخاص غير ذوي الخبرة الكبيرة بالموسيقى مقارنة بالأشخاص المدربين في مجال الموسيقى. ويمكن تفسير هذا الاكتشاف المثير للدهشة،إلى حد ما، على نحو أفضل من خلال افتراض أن الموسيقيين المحترفين، ونتيجة للسنوات الطويلة من الدراسة والانغماس في فنهم يتيحون الفرصة على نحو تدريجي للنصف السائد (الأيسر) لديهم كي يتحمل مسؤوليته في التحليل والداء الموسيقيين، إضافة إلى ما يحدث ، بشكل وثيق الصلة لهذا الأمر في النصف الأيمن من المخ أيضًا، وفي النهاية ، يكون المخ الكلي (الأيمن والأيسر) لدى الأفراد ذوي الخبرة في مجال الموسيقى، مشتركا في هذه النشاطات الخاصة المتعلقة بالموسيقى لديهم ، أي لا يكون الأمر قاصرًا على النصف الأيمن فقط ، كما هو الحال بالنسبة للجمهور العام.
إن نوعًا من التوازي المماثل يمكن مشاهدته لدى الشخص الذي يعرف عدة لغات والذي وجد العلماء أن اللغة الأخيرة في الاكتساب لديه، تكون منتشرة في منطقة النصف الأيمن أكثر من لغته الأصلية التي تظل متموضعة في النصف الأيسر، ولأن الأذن اليمنى ترتبط أساسا بالجانب الأيسر من المخ والعكس بالعكس ، فمن الممكن المقارنة بين القدرات الموسيقية في الجانبين الخاصين بالمخ من خلال عرض بعض المثيرات على كل أذن من الأذنين على نحو مستقل . وفي تجارب أخرى تم عرض أصوات مختلفة على الأذنين من خلال جهاز سماعات الرأس Headphones وبشكل متزامن (أي في آن واحد). وكان يطلب من الشخص (المبحوث) أن يقدر طبيعة هذه المثيرات. ويسمى هذا الأسلوب بمهمة السماع الثنائي dichotic listening task وقد أكدت الدراسات التي استخدمت هذه الأساليب أن التدريب الموسيقي ينتج عنه ميزة خاصة بالتحول نحو الأذن اليمنى (ومن ثم نصف المخ الأيسر)، وأن هذا يرجع إلى أن الموسيقيين المدربين يستخدمون على نحو أكبر الإستراتيجيات التحليلية من أجل أداء مهامهم الموسيقية.
ويبدو أن ما يساهم به التدريب والخبرة الموسيقية هو تكوين نظام خاص يشبه اللغة من أجل ترميز ووصف الاحساسات السمعية، التي هي أمور ضرورية بالنسبة للموسيقى. إن هذا النظام يساعد في التذكر وفي المناقشة والأداء الموسيقي، لكنه قد لا يكون بالضرورة معززا للتذوق الموسيقي، خاصة عند المستوى الانفعالي الخاص بالاستماع المحض أو الخالص بالموسيقى. فمن المحتمل أن يكون التذوق معتمدًا أكثر على العمليات النشطة الخاصة بالنمط الكلي أو الإجمالي للمخ، وهي وظائف «حدسية» خاصة بالنصف الأيمن من المخ سواء لدى الأشخاص المدربين موسيقيًا أو لدى الأشخاص البسطاء أو أصحاب الخبرة غير المتطورة في مجال الموسيقى.
وقد استنتج بعد مراجعتهما التفصيلية للتجارب التي أجريت على السيطرة الجانبية لنصفي المخ (أيمن/أيسر) أن القيمة الأساسية لهذه الدراسات بالنسبة للمربي الموسيقي تكمن في أنها تشير إلى حقيقة أن «الموسيقى» هي في الوقت نفسه، تركيبية وتحليلية، وأن هناك شكلين من أشكال الإدراك للموسيقى والأداء لها، وأنه في مقابل هذين الشكلين، هناك حاجة لتدريب الطالب ليس فقط على أن ينشط هذين الشكلين على نحو ناجح، ولكن أيضًا أن يحظى بالتدريب والمتعة، ومن خلال تحوله أو تنقله الدائم فيما بينهما.
هناك مؤشرات أخرى على أن الرجال والنساء يختلفون فيما يتعلق بدرجة لا تماثل المخ . Brain asymmetry وعلى نحو خاص، يبدو النصف الأيمن من مخ الذكور أكثر تخصصًا في النشاطات المكانية وبشكل يفوق مثيله (النصف الأيمن) لدى الإناث، هذا الذي - أي النصف الأيمن لدى الإناث - يقوم بمضاعفة نشاطات الجانب الأيسر من المخ لديهن وإلى أكبر حد ممكن. إن هذا قد يفسر العديد من الحقائق المحيرة نوعا ما، ومنها تلك الحقائق الخاصة بالتميز الملحوظ للذكور على اختبارات نسب الذكاء المكانية، وذلك التفوق الطفيف الخاص للنساء على الاختبارات اللفظية واختبارات الذاكرة، وذلك التعرض الكبير لدى الذكور لإصابة المخ التكوينية والصدمية:
«constitutional and traumatic brain damage» (وحيث يكون الموضع التشريحي للإصابة اكثر حسمًا في تحديد آثارها السيكولوجية لدى الرجال أكثر من النساء).
إن ما سبق قد يكون مفيدًا أيضًا في تفسير الحقيقة المتعلقة بما لوحظ من أنه رغم أن النساء قد كتبن العديد من الروايات المشهورة عبر القرون القليلة الأخيرة، فإنهن لم يستطعن أن يتركن لأنفسهن أية بصمة مميزة في مجال التأليف الموسيقي.
وقد أوضح هازلر Hassler أن النتيجة الخاصة بوجود لا تماثل كبير في المخ لدى الذكور نتيجة يتأكد صدقها أيضًا حتى عندما تتم المقارنة بين المؤلفين الموسيقيين وبين العازفين على الآلات الموسيقية من الذكور والإناث.
على كل حال ، فإن النظرية التي تربط بين النوع (ذكر/أنثى)

وبين درجة السيطرة الجانبية للمخ تظل نظرية خلافية في الوقت الراهن، وأنه من المحتمل أن تكون هناك عوامل اجتماعية ودافعية أخرى، كالفرص المتاحة والعزيمة المتوفرة، وغيرها من العوامل التي ستسهم على نحو واضح في هذه الإنجازات الفارقة للرجال والنساء في مجال الموسيقى.

الأمر المؤكد، أن هناك قدرًا من التداخل أو الاشتراك ما بين الرجال والنساء في كافة أنواع القدرات، بحيث لا يجب ألا يعاق أي فرد من متابعة مسيرته الموسيقية الخاصة، على أساس فقط من نوعه البيولوجي المميز.

المردود الحيوى ، Biofeedback

تتمثل إحدى الطرائق التي تستطيع الموسيقى من خلالها أن تؤثر على انفعالاتنا في قيام هذه الموسيقى بتحديد أو تعيين إيقاعاتنا الفسيولوجية مثل: إيقاع ضربات القلب، وموجات المخ الكهربية (انظر الفصل الثامن). وكذلك تلك القوة الخاصة التي تمارسها عملية التقديم الإيقاعي للمثيرات من أجل إحداث حالات شبه تنويمية، قد تصل إلى مرحلة الغيبوبة أو النوبة التشنجية، وكل هذا أمر معروف تمامًا الآن.

لكن بينما قد تؤثر الموسيقى على إيقاعات أجسادنا ، فإنه يبدو محتملا أيضًا أنها – أي هذه الموسيقى – وبمعنى معين تكون أيضًا من إيقاعاتنا الجسدية ذاتها. فالضربات أو الدقات الموسيقية قد تصل إلى تأثيرها المنشود إلى حد ما من خلال محاكاتها لإيقاعات أجسادنا.

ومنذ ذلك الاكتشاف لأن عملية الجسد «التلقائية» أو (الأوتوماتيكية) من الممكن أن تخضع للتحكم الواعي الكبير من خلال عمليات تحويل معينة لطاقات هذه العمليات، وبطريقة تسمح بوجود مردود سمعي أو بصري خاص بها، منذ ذلك الاكتشاف أجريت التجارب حول الإمكان الخاص باستخدام موجات المخ، على نحو مباشر، كقوة إبداعية. فإذا كان المؤلف الموسيقي المحترف يجلس أمام البيانو واضعًا سماعات على أذنيه تزوده بصوت مماثل لموجات مخه الكهربية، فإنه يمكنه أن يستخدم مثل هذه الموجات كقاعدة أو أساس للإلهام بينما تتجول أصابعه حول المفاتيح محدثة للجلبة أو «الضجيج».

إن هذا التدريب هو شيء مثير للاهتمام وذلك لأن الأفكار والمشاعر ستتأثر بدورها بما يسمعه ويعرفه. هذا المؤلف الموسيقي وكذلك بأية أفكار تلقائية أخرى تطرأ له خلال هذه العملية. إن هذه التبادلية الفريدة المتضمنة في هذه العملية، قد تثبت أنها مصدر جديد للأساليب والأفكار الموسيقية الجديدة، بصرف النظر عن كونها خبرة مفيدة بالنسبة للمؤلف الموسيقي ذاته.

وفي تطبيق اكثر إكلينيكية للمردود السمعي المرتبط بجهاز رسام المخ الكهربائي EEG بذلت محاولات لمعرفة ما إذا كان المرضى الذين يفتقرون إلى اللغة اللفظية، كالأطفال الاجتراريين مثلا Autistic children ، يمكنهم التخاطب مع غيرهم بواسطة مفاهيم متقدمة «نابعة من النصف الأيمن» عن طريق الناتج أو المخرج الخاص «بموسيقى المخ» brain music الموجودة لديهم، وكان جوهر هذه الفكرة هو : إذا كان العجز الذي يعاني الفرد منه متعلقا بإنتاج الكلام على نحو خاص، أو متعلقا بالمنتج اللفظى في شكله العام (بما في ذلك الكتابة)، فإن تزويد هذا الفرد «بأداة نطق» مستقلة قد يكشف عن عالم رائع من الخيال لم يتم طرقه حتى الآن.

قد يكون هناك بعض الأشخاص المحرومين من أية براعة في استخدام اللغة المألوفة، لكنهم يمكنهم على الرغم من ذلك أن يتحدثوا بشكل يتسم بالفصاحة التامة عن طريق الوسيط الخاص بالموسيقى .

وكما كان حال الفكرة الخاصة باستخدام موجات المخ الكهربية لمساعدة المؤلفين الموسيقيين المحترفين، لم تكن التطورات الخاصة بالنسبة لهذه الإجراءات الأخيرة الخاصة بأداة النطق الموسيقية لافتة للانتباه إلى حد كبير. لكن الفكرة جديدة، فكما إن طبيعة الأفراد الذين قد تعزز ابداعيتهم أكثر من خلال مثل هذه الإجراءات، قد لا تكون – هذه الطبيعة – قد تحددت بعد في أذهان هؤلاء العلماء، كما ان التعلم والخبرة طويلاً المدى قد ينتجان عطايا أعظم مما قد نظن.

ورغم أننا لا نعرف حتى الآن ما سيسفر عنه الأمر في المستقبل، فإن فكرة «العائد الحيوي» تمثل منطقة جديدة ومثيرة للقاء المشترك بين علم النفس وفنون الأداء.

تكنولوجيا «الميدي» MIDI Technology

هناك شكل آخر من أشكال المردود يبدو واعدًا، كأداة إكلينيكية وكوسيلة تعليمية، ويتمثل هذا الشكل فيما يسمى بنظام «المساحة الرقمية المشتركة للأداة الموسيقية» .

MIIDI (the Musical Instrument Digital Interface (MIDi)

وهذا النظام هو بمثابة التطوير لأسلوب موالف «موج» Moog Synthesizer الذي يمكننا ترميز الأداء الموسيقى رقميًا من خلال الحاسوب، بحيث يمكن القيام بتحليلات مفصلة على هذا الاداء بعد ذلك.

وتشمل المتغيرات التي يتم تخزينها في الحاسوب على الديمومة Duration والدرجة الصوتية، والشدة، وعلى الطابع المميزة النغمات Timbre، وكذلك الفواصل أو المسافات الزمنية بين النغمات.

ولعل أحد أكبر التطبيقات وضوحًا هنا ما يتعلق بالإشراف على

الأداءات المختلفة، حيث تسمح هذه التيسيرات التي يوفرها هذا النظام بتصحيح الأخطاء وكذلك القيام بعمليات تنقية مختلفة للأداء (بشكل مماثل لما يقوم به منسق الكلمات .(Word Processor) في الحاسوب). غير أن قدرة هذا النظام على وصف الفروق الفردية في مهارات الأداء – مقارنة بغيره من الأنظمة – من خلال مصطلحات إحصائية تفتح أمامه مجالات هائلة كأداة بحثية وعلاجية في الوقت نفسه.

تعطي عمليات التسجيل العادية للصوت تسجيلاً دقيقًا للأداء الموسيقي، وكذلك بعض العمليات البسيطة كإبطاء الصوت المسجل على أسطوانة والذي نستمع إليه بقدر الإمكان. أما الميزة الخاصة بالميدي MIDI فتتمثل في إمكان إنتاج درجات رقمية بالنسبة للجوانب الدقيقة المختلفة من الأداء الموسيقي، ومن ذلك مثلا ما يتعلق منه بدرجة التداخل أو التوافق في رنين النغمات المتجاورة التي تعزف من أداء لحني متصل Legato معين(٢٧). ويبين سالمون ونيومارك Salmon and Newmark كيف أن الفروق الفردية في الدرجات الخاصة بأمر كهذا يمكنها أن ترتبط بمهارة وخبرة عازف البيانو. ومن ثم أصبح ممكنًا تحليل تلك الجوانب التي تشكل الأداء الجيد. وقد بدأت أيضًا الخطوة الأولى في استخدام هذا الأسلوب لمراقبة التقدم في التغلب على المشكلات الراجعة إلى أضرار فرط الاستعمال overuse injury.

يقدم هذا النظام (MIDI) إذن أسلوبًا للتحليل المفصل لكل من مظاهر القوة والضعف في العزف ، وهو ما ينبغي أن تثبت فائدته في المستقبل لكل من المعلمين والمعالجين الإكلينيكيين ، خلال مساعدتهم جميعهم للفنانين المؤدين في الوصول بأدائهم إلى حده الأمثل، وأيضًا في تغلبهم – أو قهرهم – للعديد من الصعوبات التي يواجهونها.

الهوامش:

(١) الطفل الاجتراري :Autistic child حالة مرضية خطيرة تظهر في الطفولة وتتسم بحالة من الانسحاب من الواقع، ونقص الاستجابة أو الاهتمام بالآخرين، مع مظاهر خلل في اللغة والتواصل مع الآخرين شديدة الحدة. مع وجود مجموعة من الحركات النمطية المتكررة واهتمام بالأشياء الجامدة غير الحية، وغالبًا ما تظهر هذه الحالة قبل أن يصل الطفل إلى عمر سنتين ونصف أو ثلاثين شهرًا وأحيانًا ما يطلق عليها – خطأ – اسم فصام الطفولة.

(٢) الحكماء البلهاء: الشخص الذي تقع نسبة ذكائه داخل فئة ضعاف العقول لكنه يتسم بالتفوق الكبير في قدرة خاصة كالمهارة في الحساب أو الرسم أو الموسيقى .. الخ. وهو يحتاج عمومًا لاهتمام خاص من الآخرين نتيجة لانخفاض نسبة ذكائه العامة.

(٣) نسبة ذكاء العباقرة في ضوء النظرية التقليدية للعبقري تقع فوق ١٤٠ نسبة ذكاء (الشخص المتوسط يقع عند نسبة ١٠٠) لكن النظريات الحديثة في علم النفس لا تربط العبقرية بالذكاء بل بالإبداع (والإبداع نظرة مجددة لمجال معين أو للحياة عمومًا وليس مجرد ذكاء مرتفع. الذكاء ضروري لكنه ليس كافيًا). والمبدعون من قامة اينشتين وبيكاسو وبيتهوفن وشكسبير .. الخ هم العباقرة الحقيقيون.

(٤) المقصود أنهم لا يتذوقون الموسيقى ولا يهتمون بها.

(٥) أي أنها ارتباطات دالة لكنها ليست كبيرة بدرجة معقولة .

(٦) الديسبل أو «العشريل» وحدة لقياس التفاوت في شدة صوتين وهي تعادل عشريل.

(٧) يشير الصدق كمفهوم في القياس النفسي إلى الاختبار يكون صادقًا عندما يقيس ما وضع لقياسه وليس شيئًا آخر فاختبار الذكاء ينبغي أن يقيس الذكاء وليس شيئًا آخر كالانفعال مثلا.

(٨) أي مجرد معيار يمكن من خلاله الحكم أو التقييم أو التصنيف لمستوى أداء الأفراد.

(٩) الهرمون الأساسي لدى الذكور وهو المسؤول عن معظم التغيرات الهرمونية والجسمية التي تحدث لدى الذكور عند سن البلوغ وبعده. المترجم.

(١٠) مؤلف موسيقي وعازف بيانو أمريكي مشهور (١٨٩٨–١٩٣٧) ألف عددًا من الأوبرات أيضًا.

(١١) مؤلف موسيقى وقائد أوركسترا وعازف بيانو أمريكي مشهور ولد عام ١٩١٨.

(١٢) يلاحظ أن المعلومات الخاصة بالعمر الذي يتراوح ما بين الثامنة والتاسعة غير موجود أصلاً في الجدول الخاص بالمؤلف وقد أضفناها تيسيرًا على القارئ العربي..

(١٣) تنتج التوائم المتآخية عن تخصيب حيوانين منويين لبويضتين مستقلتين في الوقت نفسه، ولذلك يكون كل منهما في مشيمة مستقلة، كما يكون كل منهما مستقلا بخصائصه الوراثية (يمكن أن يكون أحدهما ذكر والآخر أنثى). أما التوائم المتطابقة فتنتج عن انقسام بويضة واحدة مخصبة إلى قسمين – أو أكثر – يتشابهان في كل شيء تقريبًا بحيث يصعب التمييز بينهما.

(١٤) المقصود: أن هذه الدراسات نتيجة لاهتمامها بالوراثة فقط وإهمالها للبيئة فإنها تكون مهتمة بنصف العوامل نفسها المساهمة في تشكيل القدرة الموسيقية .

(١٥) والمصطلح للعالم الأمريكي إبراهام ماسلو الذي ذكره في سياق حديثه عن المبدعين والمحققين لذواتهم عمومًا، وكان يقصد بتلك اللحظات التي يشعر خلالها المبدعون والمحققون لذواتهم أنهم أكثر كلية وأكثر تكاملا وأكثر وعيا بذواتهم وبالعالم المحيط بهم. إنها اللحظات التي يشعرون خلالها أنهم أكثر حبًا وتقبلا للآخرين وأكثر تحررا من الصراعات والقلق، وأكثر فهمًا للواقع على نحو إيجابي وبناء.

(١٦) سبقت الإشارة إليه في أحد هوامش الكتاب ، ويقصد بها إعطاء التدعيم أو التشجيع أو المكافأة ليس عقب كل استجابة صحيحة (وهو التدعيم المستمر) لكن عقب بعض الاستجابات الصحيحة وبشكل يتم تخطيطه سلفا في ضوء معدلات أو نسب معينة والتدعيم المتقطع أكثر كفاءة من المستمر لأنه يجعل الاستجابة دائمة انتظارًا له .

(١٧) وهي من نوع قدرات الذاكرة الدقيقة التي تنتمي إلى ما يسميه علماء النفس المعرفيون ذاكرة المدى الطويل للدرجات الصوتية الأصلية وأسماء نغمات السلم المقترنة بها.

(١٨) دار الأوبرا والباليه الأساسية في نيويورك بالولايات المتحدة افتتحت لأول مرة عام ١٨٣٣ وهي أحد مكونات مركز لينكولن لفنون الأداء الذي تم افتتاحه في سبتمبر ١٩٦٦.

(١٩) فرانزليست: مؤلف موسيقي مجري شهير (١٨١١–١٨٨٦).

(٢٠) إسكندر سكريابين (١٨٧٢–١٩١٥) : مؤلف موسيقي روسي أكد وجود علاقة بين الفن والدين وحاول التعبير عنها بالموسيقى .

(٢١) ريمسكي – كورساكوف (١٨٤٤–١٩٠٨) مؤلف موسيقي روسي شهير من مؤلفاته الشهيرة: صادكو، الفانتازيا العربية، عنتر ، شهر زاد .

(٢٢) أوليفييه ميسيان (ولد عام ١٩٠٨) مؤلف موسيقي وأستاذ موسيقي فرنسي معروف كثيرًا ما يحاكي تغريد الطير في أعماله الأوركسترالية .

(٢٣) الهرتز: وحدة تردد تعادل دورة في الثانية .

(٢٤) حرف F حرف موسيقي يقابل نغمة أو مقام «فا» = Major السلم الكبير، وميجور ترياد = التآلف الثلاثي التام الكبير .

(٢٥) البوزيترون: جسيم موجب ذو كتلة تعادل كتلة الإلكترون .

(٢٦) أي واضح التخصيص وفيما يتعلق بنصفي المخ : الأيمن والأيسر، فكل نصف يقوم بعمله بشكل مستقل نسبيًا عن النصف الآخر .

(٢٧) لجاتو: الرباط المتصل ، الرباط اللحني Legato, Ligata قوس يوضع فوق عدة نغمات متعاقبة أو على جملة موسيقية تؤدى مربوطة جميعها . ففي الآلات الوترية القوسية تؤدى بجرة قوس واحدة، وفي آلات النفخ والغناء تؤدى في نفس واحد. وفي آلات الطرق الوترية كالبيانو والهارموني تؤدى دون انفصال يعزفها بخفة قدر الإمكان. وقد يختصر هذا المصطلح إلى Leg. يستخدم هذا اللفظ عنوانًا لبعض المقطوعات التي تكتب من هذا الطابع والأسلوب ويستخدم بكثرة في الموسيقى الكاشفة.

ظواهر العدول في شعر أبي مسلم البهلاني (١٨٦٠ ـ ١٩٢٠م)

اشتغل البهلاني على كسر النسق اللغوي المألوف والتركيز على نمط من المفردات والعدول بها

أحمد علي محمد★

المقدمة

دواعي البحث وخطته ومنهجه:

مضت الدراسات الأدبية التي تصب في مضمار تحليل النصوص الشعرية في العصر الحديث في سبل تكاد تنعدم فيها الصُور وتقلبت مناهج لا يحسن للمرء ضمها في طاقة تشدها قوة الى التجانس والتشابه، وهذه بالطبع علامة ثراء، مثلما هي إشعار فوضى، إذ تعاظم مدّ الاشكالات بوجه النقد الأدبي اليوم وهو يحدد مداخله لتقديم توصيف أو تحليل للظاهرة الأدبية للخروج من مأزق تنوع المناهج النقدية الجديدة وكثرتها، ومع ذلك تسنى لكثير من الدارسين الولوج في النصوص الأدبية باحدى طريقتين: الأولى لا تخرج عن شرح النصوص وتفسير الغامض منها على صعيد الألفاظ والمعاني، ومتابعة ما يبرز على السطح من أنماط أسلوبية يشار إلى أثرها الجمالي والفني، وتحديد أصول الموضوعات والأفكار، وتحليل العواطف والانفعالات والصور المثيرة، والخيالات الجامحة وغيرها من الطاقات الفنية واللغوية في النص المدروس، وكل ذلك إنما يكون لغرض الفهم والتمثل.

والأخرى: تخطو خطوات واسعة باتجاه ما أتاحته المناهج النقدية الحديثة في الغرب من افكار ومصطلحات مقبوسة من الألسنية والشكلانية والبنيوية والأسلوبية والتفكيكية ونظرية التلقي وغيرها، وقد صلح منها شيء في أثناء التطبيق الأدبي، وتعذر صلاح أشياء أخر، وعلى أية حال فهناك كثير من الباحثين من أظهر حماسة لتطبيق مبادئ هذه المناهج ولاسيما البنيوية، ظانين بأنهم قدموا انجازات مهمة بتحويل النص المدروس، خصوصا القديم، الى رسوم بيانية وأشكال هندسية ورموز رياضية من شأنها ايذاء الظاهرة الأدبية قبل كل شيء، كما هو الشأن في محاولات كمال أبو ديب البنيوية وتطبيقاته على النصوص الشعرية الجاهلية في مؤلفه «جدلية الخفاء والتجلي». وفهد عكام في كتابه «الشعر الأندلسي نصا وتأويلا» وغيرهما.

أما الدراسات التي تناولت الأسلوب في تراث السلف والمحدثين مثل دراسة عبدالسلام المسدي «الأسلوب والأسلوبية» ومحمد عبدالمطلب في «البلاغة والأسلوبية» وصلاح فضل في «علم الأسلوب» فقد عرضت لمسائل في غاية الأهمية، وخصوصا في الجوانب النظرية، وأما المجال التطبيقي فكان مداه محدوداً.

ونحن إذ نقدم هذه المحاولة لا نزعم أننا نستوفي تلك الجهود، وإنما قد نقع في مدى أضيق مما لاحظناه عند غيرنا، غير أن هذه الدراسة تجد لنفسها مسوغا لتسهم في هذا الباب، يتمثل باجراء تطبيقات أسلوبية على نتاج شاعر محدد، والافادة من النواحي النظرية الثرة التي أفرزتها الدراسات السابقة، وفي الوقت ذاته الافادة من تطبيقات المفسرين والبلاغيين الموضعية التي حفلت بها الكتب القديمة سواء أكان ذلك في كتب التفسير كما هو الشأن

★ أكاديمي من سوريا

عند الزمخشري في «الكشاف» أم في كتب البلاغة كما هو الحال عند عبدالقاهر في «دلائل الإعجاز».
وقد استقر لنا النظر الى الظواهر الأسلوبية في شعر أبي مسلم على الوجه الآتي:
١ – مجالات الأسلوب ومفهومه: وهنا حاولنا الوقوف عند شواهد منتقاة من تراث السلف في تعريف الأسلوب وتحديد مجالاته التطبيقية ليكون ذلك مرتكزا يتكامل وما أفدناه من آراء علماء اللغة والدارسين المحدثين في هذا الباب.
٢ – ظواهر العدول في شعر أبي مسلم البهلاني، وقد تهيأ لنا ان تلك الظواهر تتركز حول ثلاث نقاط: الأولى تتصل بالانحراف الأسلوبي او ما يعرف بالعدول عن الأصل، ويندرج تحت اطارها مؤشران:
أ – انحراف عن القاعدة وعن أصل الكلام الوضعي لغرض بلاغي، وهو انحراف يشكل منبهات أسلوبية تلفت نظر القارئ الى مدى التجاوز الذي قام به الشاعر في هذا الموضع أو ذاك كالاعتماد على المجاز والاستعارة والتمثيل، وفي الوقت نفسه يمثل قيداً جديداً يضاف الى مجموعة القيود التي تحدد لضبط مجالات الاستخدام اللغوي بالصورة المثالية.
ب – وانحراف عن النسق النحوي كالالتفات والتقديم والتأخير والحذف والعدول في استخدام أدوات الربط وغيرها.
والثانية: ما يعرف بالسياق الأسلوبي، أو «النموذج اللغوي المنكسر بعنصر غير متوقع» كما عرّفه ريفاتير، وتناولنا في هذه النقطة أزمنة الافعال وما تشير اليه مسألة التنوع الزمني على صعيد السياق الأسلوبي، ثم وقفنا عند معدلات التكرار والتضاد.
والثالثة: انحراف ينتهك القاعدة دون مراعاة الأسس، كالتصرف في أبنية بعض الكلمات، وهي أمثلة محكومة بالضرورة ومحصورة في مجالات محددة كان الباعث عليها في كثير من الأحيان الحفاظ على الكيان العروضي للبيت.
أما المنهج في هذه الدراسة فيحسن تحديده في جهتين: الأولى تحديد ظواهر الانحراف طبقا لتأثرها بمبدأ الاختيار والتركيب، وهي الطريقة الخاصة بنظم الألفاظ ضمن عبارات تشير الى استعمال خاص للغة، وفي الوقت نفسه تدل على الانحراف عن الأصل الذي وضعه المعجم والنحو على حدٍ سواء وقياس مدى الانحراف او مدى المطابقة مع ما أقرته المباحث البلاغية التي وجهت النظر الى الوظيفة الجمالية للغة، وكانت فتحت في هذا المجال بابا واسعا للعدول عن الأصل لبلوغ ذلك الملمح. وهنا نشير الى انه يصعب وضع جداول إحصائية لتلك الانحرافات، لذلك اكتفينا بتحديد أنماط الأسلوب الموضحة لهذا الجانب.
والثانية: الوقوف عند ظواهر الانحراف الشامل المتمثل بمعدلات التكرار في شعر أبي مسلم، وملاحظة الأسباب الداعية الى تطويله الشعر، وهنا يصعب التصنيف أيضا، أو انه عديم الجدوى على اعتبار أن التكرار لا يخضع عند شاعرنا الى مسألة فنية بمقدار خضوعه الى حاجات إنشادية هي في واقع الحال خارجة عن بنية القصيدة.
إن تطبيق المنهج بالصورة الموصوفة آنفاً يكشف عن إشكاليات، يتركز معظمها حول صعوبة تصنيف الظواهر الأسلوبية في جداول احصائية تحرياً للدقة والانضباط في الحكم على تلك الظواهر، هذا من جهة ومن جهة أخرى صعوبة التحقق من صحة المقاربة التي يقوم بها الباحث عند استخلاصه السمات الأسلوبية، ومدى تأثيرها في السياق، ذلك لأن البهلاني في كثير من الأحيان يعمد إلى محاكاة أساليب من سبقه، وهذا يستلزم تبصرا بأساليب الأقدمين من الشعراء، مثلما يستلزم معرفة أكيدة بالقواعد النحوية، وأنساق اللغة في أوضاعها القياسية والسماعية، اعتمادا على المعجمات، وخبرة بمجريات المباحث البلاغية التي اشارت الى المدى الذي يحسن فيه العدول عن الأصل.

مأزق تنوع المناهج النقدية الجديدة وكثرتها، في قراءة النصوص الشعرية

وهنا يحسن الوقوف عند ما سماه د. صلاح فضل بعوائق البحث الأسلوبي لمحاورتها، ذلك لأنها تشكل أكثر من نقطة خلاف في هذا الباب. وقد ذكر أنه: «يترتب على هذه النظرية (دراسة الأسلوب) وجود نصوص بلا أسلوب، وهي النصوص التي لا تنحرف عن قاعدة ما، إذ يصعب تحديد كل من القاعدة والانحراف بالدقة العلمية المنشودة ، فلا تتطابق الانحرافات مع الخواص الاسلوبية في مقدارهما، ولا تغطي احداهما الأخرى فهناك انحرافات لا يترتب عليها تأثير أسلوبي مثل جمع الأخطاء، والجمل غير المكتملة، كما ان هناك عناصر ذات أهمية أسلوبية دون أن تكون خروجا على اللغة، ولهذا ربما كانت هذه النظرية قابلة للتطبيق في الأدب على الأسلوب ذي الطابع الشخصي البارز الشديد التمثيل لمزاج خاص في بعض التجارب الشعرية المتميزة، ولكنها فيما يبدو لا تصلح للتطبيق على مؤلفين يكتبون بأسلوب عادي، ولعل أخطر ما يترتب على تطبيق هذه النظرية في تفسير النصوص الأدبية هو الاعتداد بالملامح الأسلوبية القليلة المميزة غير المستعملة عادة، واهمال بقية ملامح النص وبنيته الأساسية».(١)
وهنا يمكن التساؤل: إذا كان هناك نص بلا أسلوب، إذ الأسلوب كما يقول فاليري ما هو إلا انحراف عن القاعدة أو الأصل الموضوع عليه الكلام أو هو الانتهاك كما قال كوهين، فلن يكون هناك نص ينطوي على خصائص نوعية للأسلوب، لأن النص الذي تغيب ملامحه الأسلوبية يذوب في غيره، إذن لا بد للنص من علامات فارقة في الأسلوب ليعبر عن فرادته، وهذا لا يمنع أن تكون هنالك عناصر موروثة وتقليدية، بجانب تلك العناصر الفريدة، لأنه من المحال أن يقوم نص على ما هو فريد فحسب، وكذلك لا قيمة له إذا قام على عناصر تقليدية بصورة كلية، وقد التفت النقاد القدامى الى هذه الناحية فذكر ابن رشيق في باب السَّرِق أن انصراف الشاعر

عن كل ما سبق إليه دليل غفلة، واتكاله على من تقدمه مؤشر بلادة(٢) والأصل ان تتداخل النصوص ليتشكل ما يعرف بفسيفساء النص، أو الرماد الثقافي الذي يختزنه كل نص بتناصه مع نصوص لا حصر لها، وفي الوقت ذاته ينطوي على ما يحفظ له كيانه من الذوبان الكامل في غيره، وهذا انما يكون على صعيد الأسلوب قبل كل شيء.

هذه العقبات التي وضعها د. فضل أمام الدراسات التي تتناول الأسلوب مبالغ فيها، لأن المباحث البلاغية قد شملت انحاء متعددة في مجالات الدراسة الخاصة بالأسلوب، وهذه إنما تمثل مرتكزا لكل دراسة لاحقة تعينها على تلمس الانحرافات. وأما معرفة القواعد فمتيسر لأن اللغة العربية استوفت مباحثها النحوية، وكذلك نضجت مباحثها اللغوية مما يجعل قضية استقصاء القواعد على الصعيدين اللغوي والنحوي أمراً ممكناً.

ان الأخطاء اللغوية، والجمل غير المكتملة ينجم عنها أثر سلبي في الأسلوب، وليس من الممكن عزلها عن الظواهر الأسلوبية، فقد عدَ الأصمعي لحن ابن المقفع في بعض الكلمات مثل تعريفه (كل وبعض) من علامات تراجع أسلوبه(٣). ذلك لأن العناصر السلبية تضعف الأسلوب، كما ان الاشارة الى العيوب التي تخالط أساليب الأدباء تعين على تقييم مستوى مستخدم اللغة في آخر الأمر، إذ لا تقف دراسات الأسلوب عند ابراز العناصر الجمالية في الأداء فحسب، وإنما تحاول وضع يدها على مواضع القوة والضعف فيه، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فإن محاكاة أصل الكلام لا تتعارض مع الأسلوب، فالأسلوب مع انه علامة شخصية إلا أنه يتصل بعناصر ثابتة تشده الى أصل الكلام والقواعد، ومحال أن يكون هناك نص يمثل انحرافاً كاملاً عن الأصل، حينئذ لن يكون هناك نص ولا لغة.

الأسلوب شخصي مهما تضاءلت نسبة انحرافه عن الأصل، ثم ليس هنالك أديب يكتب بأسلوب عادي، وإن وجد لا يسمى أديباً على أية حال.

لاشك ان دراسة الأسلوب تهتم بالخصائص النوعية الخارجة على الاستخدام العادي للغة، واما الظواهر المتبقية فإن ذلك من شأن المناهج الأخرى.

أولا: الأسلوب ومجالاته

راودت فكرة الأسلوب ووجوه الأداء الكلامي أذهان المفسرين والبلاغيين والنقاد منذ القرن الثالث الهجري، وقد استأثر موضوع الاعجاز القرآني باهتمامهم البالغ ، فانصرفوا الى تحديد وجوهه وتجلياته في القرآن الكريم، على اعتبار الاعجاز متصلا بالجانب البياني اساسا، وكان ابن قتيبة الدينوري (٢٧٦هـ) قد لاحظ أن دراسة الاساليب الكلامية في لغة العرب ضرورة لفهم الأسلوب القرآني، فلفت النظر الى اهمية دراسة تلك الأساليب على اعتبارها أداة لفهم فكرة الاعجاز التي ينطوي عليه الأسلوب القرآني فذكر: «انما يعرف فضل القرآن من كثر نظره واتسع علمه وفهم مذاهب العرب واقتنانها في الأساليب»(٤). أما الباقلاني فقد حاول تأكيد فكرة تفرد القرآن الكريم من جهة نظمه المعجز، بطريق مقارنة بعض أساليبه بما تعده العرب غاية في نظمها، وكان الباقلاني قد رأى ذلك في نصين شعريين. أحدهما لامرئ القيس على اعتباره من القدماء المجودين في الشعر، وقد سبق الناس الى أشياء ابتدعها، والآخر للبحتري وهو من أصحاب الديباجة في الشعر، وكان يسمي بعض شعره سلاسل الذهب. مشيرا وهو يعرض هذين النموذجين الى أهم ملامحهما البنائية في الابتداء والتخلص والانتهاء وتوالي الأجزاء وتماسك الأقسام، منبها لما يمتازان به من سمات على نطاق اللغة والأسلوب والمعاني والموضوعات، منتهياً الى القول:

الألفاظ تنتقل من دلالة الى أخرى في ضوء تزايد المعاني ومحدودية الألفاظ

«إن نظم القرآن على تصرف وجوهه وتباين مذاهبه خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابه، وله أسلوب يختص به ويتميز في تصرفه عن أساليب الكلام».(٥)

أما الزمخشري فقد دقق النظر في الخواص الأسلوبية لبعض سور القرآن في كتابه (الكشاف)، كما هو الأمر في سورة الحمد: (الحمدلله رب العالمين، الرحمن الرحيم، مالك يوم الدين، إياك نعبد، وإياك نستعين اهدنا الصراط المستقيم،صراط الذين أنعمت عليهم، غير المغضوب عليهم ولا الضالين)، فقال: «فإن قلت لم عدل عن لفظ الغيبة الى لفظ الخطاب، قلت هذا يسمى الالتفات في علم البيان، وقد يكون من الغيبة الى الخطاب، ومن الخطاب الى الغيبة، ومن الغيبة الى التكلم».(٦)

وقد ظل البحث الأسلوبي قائما على وصف وجوه الاستخدام اللغوي، وملاحظة وجود المنبهات الأسلوبية، الى أن جاء عبدالقاهر الجرجاني فقدم تصوراً دقيقاً لمفهوم الأسلوب فذكر: «انه الضرب من النظم والطريقة فيه»(٧)، ثم اشار الى أن مجالات الأسلوب في النظم لا تخرج عن تركيب الألفاظ في أنساق بصورة تتبع ترتيب المعاني في نفس المتكلم، ومن خلال ذلك تنبه لصلة النحو بالمعاني فقال في كلامه على النظم: «هو أن نضع كلامك الوضع الذي يرتضيه النحو وتعمل على قوانينه»(٨)، وعلى هذا الاساس غدا النحو متصلا عنده بالمستوى الجمالي مثل اتصاله بجانب الاستخدام المثالي، إذ النحو لا يعني بنظره العلم بمواضع الاعراب، فهذا كما يشير أمر مشترك بين الناس، وهو ليس مما يستنبط بالفكر والروية، وليس لأحد فضل على غيره إذا علم أن الفاعل مرفوع والمفعول منصوب، فهذه امكانات متحققة في العلم، وإنما المزية الوصف الموجب للاعراب(٩)، فأدرك نظام اللغة من خلال النحو، وهو نظام يختلف في تراكيبه من جنس في الكلام الى جنس آخر، وهنا أشار الى ان خصوصية كل شاعر تظهر من خلال اعتماده على

امكانات محددة من إمكانات النحو، وان تشابهت المعاني وتداخلت الأغراض، فان المقارنة تبقى قائمة بين تركيب وتركيب، ثم تظهر الفروق بعدئذ في نظم الكلام، من أجل ذلك يغدو نقل المعنى وتأديته بالصورة الموضوع عليها محالاً؛ لأننا سنجد صياغة جديدة يتحول إليها المعنى بمجرد تحويله من سياق الى سياق، يقول:«ولا يغرنك قول الناس قد أتى بالمعنى بعينه وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه فإنه تسامح منهم، والمراد انه أدى الغرض فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأول حتى لا تعقل ههنا إلا ما عقلته هناك، وحتى يكون حال الصورتين المشتبهتين في عينيك كالسوارين والشنفين ففي غاية المحال».(١٠)

لقد خلص عبدالقاهر في تأييده علاقة النحو بالنظم وبالأسلوب الى أن النحو بإمكاناته الواسعة يتيح لكل منشئ قدرا من التميز الدال على خصوصية نظمه، إذ الالفاظ في ذاتها لا ينجم عن استعمالها فضل للقائل، لأنها لا تختص بأحد دون آخر، وانما تكون الخصوصية في النظم والتركيب.

إن الألفاظ عند عبدالقاهر ما هي إلا رموز للمعاني، لهذا فهي لا تكتسب صفة الفصاحة في ذاتها، لأن الفصاحة عنده سمة للمتكلم دون واضع اللغة، والمتكلم ليس بمقدوره أن يزيد من عنده باللفظ شيئا ليس هو في اللغة، فان فعل ذلك خرج على اللغة، وعليه لا يكون المتكلم متكلما إلا إذا استعمل اللغة على ما وضعت له، وفي ذلك دلالة عنده أن الفصاحة لا تتصل باللفظ بمثل اتصالها بالتركيب، وقد ضرب على ذلك مثالا بقوله: «فإذا قلت في لفظ «اشتعل» من قوله تعالى «واشتعل الرأس شيبا» إنها في أعلى مرتبة من الفصاحة لم توجب تلك الفصاحة لها وحدها، ولكن موصولا بها الرأس معرفا بالألف واللام ومقرونا إليه الشيب منكراً منصوباً(١١)، وادراكه خاصية الأسلوب في ضوء النحو على هذه الجهة من الدقة والشمول جعله يلتقي مع علماء اللغة المحدثين في أكثر من موضع.(١٢)

وكما أن ثمة ارتباطا قويا بين النحو والنظم من جهة، وبينهما وبين الأسلوب من جهة ثانية، فهنالك علاقة عضوية بين الأسلوب والبلاغة عند عبدالقاهر، تبدو لنا من خلال اهتمامه بالمعنى والدلالة والغرض والمجاز ومن استعارة وكناية وتمثيل، إذ الدلالة لا يبعث عليها الكلام العادي، وإنما يكون الباعث عليها المجاز الذي يجري وفق آلة النحو أساسا يقول: «إن الاستعارة والكناية والتمثيل وسائر ضروب المجاز من مقتضيات النظم، وعنها يحدث وبها يكون؛ لأنه لا يتصور أن يدخل شيء منها في الكلم، وهي أفراد لم يتوافر فيما بينها حكم من أحكام النحو، فلا يتصور هاهنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة من دون أن يكون ألف مع غيره».(١٣)

وعلى هذا النحو تسنى للبلاغيين العرب وضع اساس لدراسة الأسلوب، وهو أساس يتيح للمنشئ استخدام اللغة على نحو يكشف عن خصوصيتها وجماليتها.

وسّعت الدراسات اللغوية الحديثة مجالات البحث الأسلوبي لتشمل جوانب متباعدة في مسائل التعبير اللغوي، فكانت جهود «فرديناند دوسوسير» (١٨٥٧- ١٩١٣م) في نظريته القائمة على علاقة اللغة بالكلام، وتحليل الرموز اللغوية، ودراسة التركيب العام للنظام اللغوي، ما ينطوي عليه ذلك من صور صوتية ودلالات، تتأسس بينها علاقات اعتباطية في البدء، ثم تخضع تلك الصور للنظام حالما تتشكل التراكيب، غير أن تأصيل العلاقة بين الدال والمدلول كما يرى «دوسوسير» من خلال السياق او التركيب يحجب ادراك السمة التواصلية للغة، وعليه فان النظام اللغوي لا يعطي النتيجة المرجوة منه ما لم يرتبط بأنظمة أخرى خارجة عنه(١٤)، وقد افاد «بالي» (١٨٦٥- ١٩٤٧م) من أفكار دوسوسير في اعتبار اللغة نظاماً من العلاقات تبرز الجانب الفكري والانفعالي للمتكلم، غير انه لم يحفل باللغة الأدبية، وكان ذلك كما يشير نفر من الدارسين من الأسباب الداعية لتجاوز آرائه في مجال دراسة الأسلوب (١٥) مع انه في اعتبار الكثيرين من مؤسسي هذا العلم.

ثم جاء «كريسو» ليعيد الاعتبار الى اللغة الأدبية بعدما أبعدها «بالي» عن المجال الأسلوبي، فوجد في الأدب شكلا من أشكال التواصل الجمالي بين المؤلف والمتلقي، ونحا «ماروز» نحو «كريسو» في التركيز على لغة الأدب في التحليل الأسلوبي، مستقصيا ظواهرها مثل العلاقة بين المحسوس بالمجرد، والمجمل بالمفصل، والحقيقة بالمجاز، والشعر بالنثر، واللفظ بالتركيب.(١٦)

ثم جاء «أمادو ألونسو» ليطابق في دراسته الأسلوبية التي اقامها على اشعار بابلو نيرودا، بين النقد الأدبي والأسلوبية محاولاً التعرف على السمات الأسلوبية للمنشئ من خلال نتاجه، مركزاً على علاقة الأديب بالأثر، وعلاقة الدال بالمدلول من خلال التركيب، وما ينجم عن كل ذلك من عناصر معنوية وتأثيرية. ويتجاوز «ألونسو» نظرة دوسوسير الى اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، لتتحول تلك العلاقة عنده الى علاقة سببية، مما جعل للدراسة الأسلوبية أهدافاً تتركز في معظمها حول الغاية التوصيلية للغة، ولعل أهم ما نجم عن مباحث «ألونسو» توضيح الكيفية التي يبنى بها الجسر بين الدال والمدلول، وهو في «حالة التكوين». ويلاحظ الدارسون ان محاولته تحديد العلاقات المتشابكة داخل العمل الأدبي أوقعته في متاهات غامضة، خصوصاً عندما تكلم عن اللحظة الاستشراقية التي تتداخل مع عوالم غامضة من الأفكار والعواطف والتهويمات والذكريات.(١٧)

أما الشكلانيون الروس فقد بذلوا جهودا تذكر في باب الدراسات الأسلوبية، إذ تركزت مباحثهم حول الجوانب الفنية للأدب منطلقين من اللغة مركزين على دراسة الأصوات المتكررة، وتمثيل وحدات الدلالة، والوقوف عند البنى النحوية، وجزئيات الصورة، مبينين كيفية تفاعل هذه المستويات في النتاج على نحو شامل.

وفي ألمانيا ظهر «كارل فوسلر» الذي أطلق اسم الأسلوبية على الناحية التي تدرس اللغة في علاقتها بالخلق الفردي، ولاحظ في معرض دراسته للغة من هذه الجهة ان الذي يتطور ليس الفن وإنما التكنيك او الجهد الفردي الذي يقدمه المبدع. وقد تبعه «أولمان» فربط بين الأسلوبية والألسنية. أما «بيرس» فقد وضع المباحث الأسلوبية قبالة السيميولوجيا فدرس الرموز ودلالاتها وعلاقاتها بالموضوعات المتصلة بالطبيعة والانسان، وهذا ما اسهم في تطور الاتجاهات التحليلية في النقد الأدبي، في حين ركز «جاكبسون» على اللغة والإنشاء، وكان ذلك في محاضرة له بهذا العنوان ألقاها في أمريكا ١٩٦٠م، وكانت الأسلوبية قد افادت من جهود «رينيه ويليك» و«اوستن وارين» خصوصا في مجال النظرية الأدبية التي لا تنظر الى النتاج الأدبي على اعتباره وثيقة اجتماعية او تاريخية، أو موعظة او كشفا دينيا أو تأملاً فلسفياً، وإنما على اعتباره لغة بالمقام الأول.(١٨)

أما مفهوم الأسلوب فقد تكشف في المباحث العربية على يد عبدالقاهر، إذ نراه يضع له تعريفا متصلا بالنظم ليقول: «هو الضرب من النظم والطريقة فيه».(١٩) ولما جاء حازم القرطاجني وسع مفهوم الأسلوب ليشمل النتاج الادبي كله بما فيه من عناصر داخلة في الصياغة او في أغراض الشعر خاصة حيث يقول: «ولما كانت الأغراض الشعرية يوقع في واحدة منها الجملة الكبيرة من المعاني والمقاصد، وكانت لتلك المعاني جهات فيها توجد، ومسائل تقتنى، وكانت للنفس بالاستمرار على تلك الجهات، والنقلة من بعضها الى بعض، وبكيفية الاطراد في المعاني صورة وهيئة تسمى الأسلوب».(٢٠)

وقد وقف ابن خلدون عند تعريف الأسلوب فذكر انه: «المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب الذي تفرغ فيه، ولا يرجع الى الكلام باعتبار افادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الاعراب، ولا باعتبار افادته كمال المعنى من خواص التركيب الذي هو وظيفة البلاغة، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه هو وظيفة العروض... إنما يرجع الى صورة ذهنية للتراكيب المنظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص».(٢١)

وإذا ما انتقلنا الى العصر الحديث وجدنا أهم محاولة استهدفت تحديد مفهوم الأسلوب دراسة أحمد الشايب الذي وقف فيها عند الأسلوب محدداً المقصود منه، وأنواعه وعناصره ومقوماته، وقد وضع له جملة من التعريفات أبرزها أنه الصورة اللفظية التي يعبر بها عن المعاني، أو نظم الكلام وتأليفه لأداء الأفكار.(٢٢)

أما علماء اللغة الغربيين فقد وضعوا تعريفات عدة للأسلوب أظهرها ما ذكره «بالي» من انه «يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا في المستمع»(٢٣). وما ذكره «أمادو ألونسو» من انه «الطريقة التي يتكون بها العمل الأدبي في جملته وعناصره التفصيلية، وهي التي تحدد أنماط المتعة الجمالية الناجمة عنها».(٢٤) أما رولان بارت فقد رأى أن الأسلوب هو لغة تتميز بالاكتفاء الذاتي وتغرس جذورها في أسطورية المؤلف(٢٥).

ثانيا: ظواهر العدول عند أبي مسلم

انتهينا في عرضنا السابق لجهود الباحثين في مجال الأسلوب الى أن التناول الأسلوبي إنما ينصب على اللغة الأدبية بوصفها مبعث الاحساس بالتنوع والتفرد في مجال الأداء اللغوي بما فيه من وعي واختيار، وما فيه من انحرافات عن أصل الكلام، ويمكن تبيان ظواهر الأسلوب عند البهلاني الشاعر العماني بالنظر الى المواضع التي تمثل تجاوزا وعدولاً عن الوضع اللغوي وعن النسق النحوي، وما يمكن أن يؤثر في السياق الاسلوبي عامة.

أ - العدول عن الأصل اللغوي:

التركيب الذي صبّ فيه البهلاني المجاز حمل بصمته الشخصية

يتمثل هذا الضرب من العدول في ظواهر لا تنحصر في مجال الاستخدام الأدبي في شعر البهلاني. واذا كان الشاعر عامة لا يفكر في اللغة أو النحو وهو يعبر عن تجربته الشعرية، إلا أن ما يقوله فعلا لا يخرج عن الاطار الذي رسمته القواعد إلا في حالات قليلة وجدت البلاغة لها مسوغات في سبيل ايجاد لغة ذات طبيعة تواصلية، بوسعها التأثير في السامع ملبية لديه حاجات فنية وجمالية. غير أن ما تتيحه البلاغة لمنشئ القول الأدبي لا يصل في كل حالاته الى درجة تحطيم القواعد المستقرة للغة، وانما تتيح ما يضمن للظاهرة الأدبية النمو في حدود ما تجيزه القواعد أصلا، وهي الحال التي لا تتعدى استخدام بعض الكلمات بعيدا عن دلالاتها المألوفة كما هو الشأن في المجاز، أو التصرف في ترتيب الكلمة بصورة تخالف النسق المألوف كما هو الحال في التقديم والتأخير، أو التركيز على الصيغ المتقابلة التي من شأنها كسر تسلسل الكلام، ومنعه من الجريان على وتيرة واحدة كالحال التي تبدو في استعمال التضاد.

ومن شأن هذه الوسائل جميعا التحول على الصعيد الاسلوبي الى منبهات تثير المتلقي، وتخلق لديه قدرة على تمثل القيم الفنية التي ينطوي عليها الأثر الأدبي، ومن هنا كان الاهتمام بها وتسجيلها من مهام هذا المبحث الذي نعقده لاستكشاف الملامح الأسلوبية في خطاب أبي مسلم الشعري.

الاستبدال والمجاز:

تقر الدراسات الأسلوبية بازدواجية الخطاب في الناتج الكلامي الصادر عن مستعمل اللغة، إذ المنشئ عادة يجد نفسه، في أثناء انشائه الكلام، أمام طائفة من المفردات، يمكن لكل واحدة أن تؤدي المعنى المطلوب، وحالما يخرج المنشئ معناه من التصور

الى الواقع، يختار من هيئات الألفاظ واحدة يسوق بها معناه، حينئذ تنعزل سائر الألفاظ المشابهة، ثم تأتي مرحلة النظم لتستقر الكلمة المختارة في سياق يقر به النحو، وترتب بحسب ترتيب المعاني في نفس صاحبها على الصورة التي حددها عبدالقاهر الجرجاني في نظرية النظم، وهكذا تتشكل لبنات القول حتى تتم صورته الكلية، وهي صورة لا تخرج عن كونها خطابا عاديا يؤدي غرضا نفعيا أو رسالة يريد المنشئ تبليغها للمتلقي. غير أن صناع الأدب لا يمضون وفق السبيل الذي أشرنا إليه آنفاً في تعاملهم مع اللغة، وإنما يعمدون الى خلخلة الأنظمة الثابتة للغة، فيختارون من المفردات ما يحتمل طاقات تأثيرية واسعة، ومن ثم تحميلها دلالات اضافية، لينجم عن ذلك خلل في العلاقات اللغوية الراسخة، ذلك لأن الألفاظ في أثناء ذلك تلبس دلالات جديدة لتؤصل علاقات لم تكن مألوفة من قبل، وهذا عمل مقصود يتوخى منه الأديب زيادة الطاقات الايحائية للألفاظ، وتوسيع حقولها الدلالية لتستوعب دقائق التجارب التي يعبر عنها، من أجل ذلك كان المجاز وما يتيحه من امكانات تسعف على تجاوز ما هو مألوف في المجال الدلالي من أهم الوسائل المثيرة التي تنطوي على منبهات أسلوبية تمكن الأديب من ترك بصماته الشخصية على اللغة.

لقد عرّف البلاغيون المجاز بأنه الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له(٢٦). أو ما سماه السكاكي «الكلمة المستعملة في معنى معناها» (٢٧). وبمقتضيات المجاز تبدو مؤشرات الأسلوب مركزة على مستويين للدلالة: الأول: ما يعرف بدلالة المطابقة وهو ما يفهم من اللفظ الذي انتقل من مجاله الحقيقي الى مجال مجازي مثل كلمة (صلاة- كتب...) إذ كانت كلمة «كتب» في الأصل تعني (خاط أو ربط) ككتب القربة أي شدّها بالوكاء، غير انها استخدمت فيما بعد لغير الخياطة، ثم تعذر عليها الرجوع الى ما كانت عليه في الأصل، وما من أحد اليوم يستخدمها إلا بمعناها الجديد، مع أن ذلك المعنى مخالف لما وضعت له. وهذا ينطبق على ألفاظ كثيرة في اللغة تيسر لها الانتقال من دلالة إلى أخرى في ضوء تزايد المعاني ومحدودية الألفاظ، وهذا الضرب من المجاز غدا من الآلية بحيث لا يشعر بأثره في الكلام أحد سوى المعنيين بتاريخ الألفاظ.

والثاني: دلالة اللفظ على شيء أخرجه المتكلم عن معناه بغية حمل السامع على التأثر به مما يشكل على مستوى الأسلوب انحرافاً عن الوضع يتوقف قبوله على مدى استجابة المتلقي لمثل هذا الضرب من العدول، وهناك شواهد كثيرة في تاريخنا الأدبي تشير الى نفور الذوق من مجازات أبي تمام خصوصا كقوله(٢٨) :

لا تسقني ماء الملام فإنني

صب قد استعذبت ماء بكائي

فقالوا ما معنى ماء الملام، أي أنهم لم يقبلوا العلاقة الناجمة عن اضافة الملام للماء.

وكان أبومسلم البهلاني ركب أسلوب المجاز في شواهد لا تنحصر في شعره، وعمد إلى التركيز على مفردات بعينها أجراها مجرى المجاز كما هو الشأن في قصيدته «النهروانية» حيث يذكر(٢٩):

عهوداً على عين الرقيب اختلستُها

ذوتْ روضةُ منها وجفَّ غديرُ

فـإذا كانت مجمل المفردات في هذا الشاهد يمكن أن تخضع لعملية الاستبدال، بمعنى أنها مختارة من مجموعات لفظية حل المذكور منها محل المعزول، إلا أن قوله (اختلستها) فيه عدول مجازي عن الأصل لا يمكن رده الى الاستبدال؛ لأن نسبة اختلاس النظر انحراف عن النمط التركيبي الأصيل للغة. فالاختلاس بحسب ما وضع له في الأصل المعجمي يعني «الاستلاب»، والشاعر هنا عدل عن هذا المعنى فخرج به عن الأصل، وإذا كان استخدام (الاختلاس) بمعنى النظر ليس من ابتداع أبي مسلم، إلا أنه تحول الى سمة أسلوبية لمجرد ترجيحه المجاز على الحقيقة هذا من جهة، ومن جهة أخرى فان التركيب الذي صبَّ فيه البهلاني المجاز حمل بصمة شخصية على اعتباره مقروناً بكلمة (عهوداً) فنجمت دلالة اضافية بعودة الضمير في (اختلستها) على (عهوداً) فصارت العهود من كثرة تأمل الشاعر لتفصيلاتها بمقام النظر الذي يسترقه بين حين وآخر.

ونرى البهلاني يلح على هذه الكلمة في مواضع أخرى من شعره، مما يشي بأنه كان يرى فيها ملمحاً جمالياً يلبي حاجته الى التجاوز، يقول (٣٠):

سحرٌ ومكرٌ وأحزانٌ نضارتها

فاحذر إذا خالست مكراً وتمويها

وأراد بقوله (خالستْ): النظرة الماكرة، والضمير عائد الى الدنيا التي لا تني تنظر نظرات ماكرة الى الأحياء.

وإذا ما تجاوزنا كلمة (خالس) وما تنطوي عليه من دلالات مجازية عند أبي مسلم وجدناه مولعاً باستخدام كلمة (الشمس) وما يلحق بها من مفردات تجانسها مثل (النجوم، الأقمار، الكواكب، السماوات، الأنوار، الأضواء...) وغيرها مما يلبي عنده حاجات فنية لا تنحصر، وقد جرى في استعمالها على جهة المجاز وفق علاقة المشابهة التي تبرز في قوله(٣١):

فإنْ نبكِ أهل العلم نبك حياتنا

عليهم كما بالماء ينضر عودُ

خذا حدثاني عن شموس تساقطتْ

ببطن الثرى ماذا هناك تريدُ

فأراد بالشموس هنا أهل العلم، والعلاقة قائمة على المشابهة، وبقرينة السياق الذي يمنع من ايراد المعنى الحقيقي. ويقول في شاهد آخر مركزاً على الدلالة نفسها(٣٢):

فمن عجبٍ أن تُحبس الشمسُ في الثرى

فتعتقب الأيامُ والجو مظلمُ

ويقول(٣٣):

شمس المعارف يا سلطانها كسفتْ

كسوف شمسك عن صبح وعن طفلِ

ويقول(٣٤):

أما وشموس للمعارف أسفرت

بأسفاره إني به لكميدُ

ويقول (٣٥):

كنتَ فيه الشمسَ نوراً وهدى

وارتفاعاً وانتفاعاً بل أجل

وإذا ما انفلت من سحر كلمة (الشمس)، سارع ليجري في فلك كلمات لا تبعد عنها من حيث الدلالة المجازية ككلمة (كوكب) في قوله مخاطبا الموت(٣٦):

أطفأت أزهر كوكبٍ ملأ الفضا

ضوءاً وجئت بظلمة الأكدار

وكلمة (الضياء) في قوله (٣٧):

بل من على الشمس إذ تجري مقدر

لمستقر لها حيث الضيا انكتما

فالضياء هنا أريد به سنا المرثي الذي انحسر بعد أن افلت شمسه، وإلى هذه الدلالة تنتهي كلمة (أشعة) في قوله(٣٨):

وإن كنت قد خلفت فينا أشعة

عُرا الشمس من إشراقهن خمود

نرى السبعة السيارة امتثلت لها

فهن ركوعٌ حولها وسجودُ

وضمن كلمة (مصباح) معنى مجازيا في قوله(٣٩):

لقد كنت مصباح الورى لرشادهم

فقد طفىء المصباح عنهم فأظلموا

وكذلك استخدم كلمة (الأقمار) على جهة المجاز في قوله(٤٠):

وفي الخمسة الأقمار أنجالك انتهت

ظنون حسان يقتضيها التوسم

فهذه الكلمات جميعاً انطوى عليها موضوع الرثاء في شعر أبي مسلم، ولها مؤشر واضح يتحدد بكون كلّ من خص بهذا الشعر هو من الفضلاء والعلماء ورجال الدين والمصلحين والواعظين والزهاد الذين كانوا في حياتهم شموساً أو نجوماً أو كواكب بعثت النور والضياء في حياة الناس لتجلو غياهب الجهل، وتسعف على تلمس سبل نيرة في الهداية والصلاح والتمسك بأصول الدين، ونبذ الفساد والغي والضلال.

ومن الطبيعي إذا ما طوت يد الموت حياة هؤلاء الرجال أفل ضوؤهم، وتبدد سناهم، وقد وجد الشاعر في مثل هذه الألفاظ ما يؤدي غرضاً للتعبير عن هذا المعنى، وهنا تنجلي خاصية أسلوبه؛ أعني بالتركيز على هذا النمط من المفردات والعدول بها عن وضعها المألوف.

غير أن الانحراف الأسلوبي الذي يشير اليه المجاز عامة لا يعدُ خروجاً سافراً على ما هو مستقر ، أو ما هو أصل، أو أن يكون المجاز ترتيبا ثانيا تبلغه الكلمة بعد أن تجوز المدى الحقيقي لوضعها؛ لأن ما هو مستقر في موضوع الدلالة افتراضي، أو أنه اعتباطي لا يتصل بماهية الكلمة ومنطقها، وإنما يصدر عما يعتقده المتكلم فيها، لذا فلا يعدو كونه اعتقاداً أسطورياً، من أجل ذلك قد يكون المجاز سابقاً للحقيقة، أو أنه أصل والحقيقة فرع(٤١)، ولا سيما ان الحقيقة اللغوية ما هي إلا قيود أضفتها المعجمات على الكلمات فطوقتها في إسار محدود، ومن شأن المجاز اطلاق اللغة من قيدها لتعود طليقة في فضاء رحب يلائم طبيعتها الخارجة على التحديد، والشاعر الذي يركب أسلوب المجاز يبعث الكلمات من جديد ليعيدها إلى طبيعتها المطلقة، فيصبح المجاز بهذا المعنى عدولاً إلى الأصل، وهو سابق للحقيقة على أية حال.

المجاز من الجزئية إلى الشمولية:

لا يتخذ المجاز في شعر ابي مسلم صورة واحدة بل يترجح بين مستويات عدة، ويمكن الوقوف هنا على جانب من مجازات الجزئية في علاقاتها المرسلة، وهو أسلوب يدل على مدى الانحراف الذي بلغه أسلوبه في التعبير عن تجاربه بصورة تنم عن عدوله عن النسق الموضوع للكلام فمن مجازاته في هذا الباب قوله(٤٢):

ارحم عظامك أن تصلى بزفرتها   وخز البعوضة لو فكرت يؤذيها

فكلمة (عظامك) مختصة في الأصل بالدلالة على جزء من كل، غير أن الشاعر هنا أراد بها كامل الجسد، وفي ذلك انحراف عن الأصل، ومن ذلك أيضا قوله(٤٣):

واختر على الذل عزاً أن تُسام به

فدون وجهك في ادراكه سبلُ

اراد نفسك بما فيها (وجهك) ، وقوله(٤٤):

وكلمة الله لم تنزل محجبة   عن البصائر بين الوهم والفكر

وكلمة الله تعلو فوق جاحدها   وآية الحجر تعلو آية الحَجر

فكلمة الله أي القرآن، والكلمة جزء من كل، وهو بهذا الأسلوب يخرج الكلمة من دلالتها الموضعية الى معنى أرحب يلامس بها كامل الشيء الموصوف، مما يدل على تحوّل هذا الضرب من المجاز الى سمة فنية أسهمت في اطلاق لغته من المحدود الى المطلق.

التمثيـــــل:

لقد وجد البهلاني في أسلوب التمثيل ما يلبي نزوعه الى المطلق في مجال استخدامه اللغة، ومعلوم أن التمثيل كالمجاز يعبر عن

انحراف أسلوبي عن الأصل، وهو من وجهة أخرى يلائم توجهه الوعظي في شعره الذي يدخل في مجمله في باب الأذكار والاستنهاض، لهذا كان التمثيل أداة طيعة بيده ليمتد الى أقصى ما تحتمله الكلمة من دلالات، والتشبيه التمثيلي خاصة يختلف عن سائر التشبيهات بكون وجه الشبه فيه منتزعاً من أشياء متعددة، إذ هو من هذه الناحية مجال لشحن الكلام بدلالات واسعة تجعل المعنى على غاية من التشعب والامتداد. ومن ضروب تمثيله قوله(٤٥):

إن التملق للألباب يجبهها ... مثل الغشاوة للأبصار يعميها

فالحال التي يجسدها التشبيه هنا قائمة على تمثيل صورة بصورة، إذ (التملق) يقضي على أصالة الرأي، ويجعل العقل ذائباً في غيره، وخارجاً عن ذاته، ومستتراً لا يبين له كيان، وهي حال تشبه الأبصار حين تغشاها الظلم فتحتجب عنها الأنوار لتصير الى ظلام دامس، ومن أقواله في التمثيل أيضاً(٤٦):

فإن نبكِ أهل العلم نبكِ حياتنا ... عليهم كما بالماء ينضر عودُ

وجه الشبه هنا ليس مفرداً، وإنما هو صورة حافلة بالمعاني، إذ البكاء على أهل العلم بعد وفاتهم هو عين الوفاء الذي نجد فيه عوضاً عما فاتنا من وجودهم، وهذا أشبه بالأس الذي تقوم عليه حياتنا، وهو من ثم بمقام الماء الذي لا تقوم حياة للنبات بدونه، ويقول أيضاً(٤٧)

وما بال هذا الكون ولهان مطرق ... كما ضيم بين الأقوياء حريد

إذ بدا إطراق الكون وصمته تألماً على ما حل بالمرثي، شبيهاً بمن مسه الضيم بين قوم أشداء، وهو منفرد وحيد، ويقول(٤٨):

تزال تنبت نفساً ثم تأكلها ... وإنما يحرث الحراث للأكل

يعني الدنيا التي لا تني تحتصد الأحياء بعدما انبتتهم، كما لو أن مزارعاً اعتنى بزروعه زمناً حتى إذا ما استوت حصدها لينتفع بها.

ومن الواضح أن التمثيل هنا أسهم في توسيع مدى الدلالة للكلمات، مما هيأ للشاعر التخلص من التحديدات المفرطة المفروضة عليها، وقد اتيح لها من خلال المجاز الانتقال من المستوى النفعي المحدود الى المستوى الفني الجمالي الواسع.

ب : العدول عن النسق النحوي:

إن اللغة في نسقها المثالي «ما هي إلا ثمرة ترابط بين ما يقول به النحاة، وما يقول به اللغويون» (٤٩)، ولهذا كان كسر نمطية هذا الوفاق علامة أسلوبية تدل على مقدار انحراف الشاعر عن الأصل.

لقد انصبت جهود البهلاني على كسر النسق اللغوي المألوف، معتمداً على امكانات بلاغية كثيرة كالالتفات والتقديم والتأخير والحذف والعدول في استخدام أدوات الربط.

الالتفات على اعتباره عدولا:

عرَّف قدامة بن جعفر الالتفات بقوله: «هو أن يكون المتكلم آخذا في معنى فيعترضه إما شك فيه، أو ظن أن راداً يرده عليه، أو سائلا يسأله عن سببه فيلتفت إليه بعد فراغه منه».(٥٠) غير أن الالتفات عند البلاغيين جاز حد الاعتراض الى أبواب لا تنحصر، فذكر ابن المعتز أنه يقترن «بانصراف المتكلم عن الإخبار الى المخاطبة» (٥١)، وقد أيد المبرد ذلك في تعليقه على قول الشاعر:

وامتعني على العشا بوليدة ... فأبتُ بخير منك يا هودُ حامدا

فقال: «كان يتحدث عنه، ثم أقبل عليه يخاطبه، وترك تلك، والعرب تترك مخاطبة الغائب الى مخاطبة الشاهد إلى المتكلم، ومخاطبة الشاهد إلى مخاطبة الغائب» (٥٢).

لقد أكثر البهلاني من الالتفات في شعره، فنراه يترك مخاطبة الشاهد الى مخاطبة الغائب كما في قوله(٥٣)

تدارك وصايا الحق والصبر إنما
يفوز محق بالفلاح صبور

وكن في طريق الاستقامة حاذراً
كمين الأعادي فالشجاع حذور

تعلم لوجه الله وأعمل لوجهه
وثق منه بالموعود فهو جدير

ويلتفت من التكلم إلى المخاطب كقوله(٥٤):

اقول للعقل والبرهان في يده
هلا حكمت وأنت الفيصل الدُمُرُ

ويلتفت من خطاب المفرد الشاهد الى المفرد الغائب كقوله:(٥٥)

قم بحول الله لا تحفل بها
رقصت أم سكنت أم العبر

ومن خطاب الغائب الى خطاب الشاهد كقوله(٥٦):

ولم يبق في الدنيا له من معول
سواكَ ونعم الركب أنت معولا

ومثل ذلك قوله(٥٧):

وما لبستَ سوى التقوى على حذر
والله يخشاهُ من هذا الورى العلما

ويلتفت من خطاب المفرد الى خطاب الجمع كما في قوله(٥٨):

ليس من يدعي الفخار يساوي
ك ولا كل مابنوا بمنيف

وقوله(٥٩) :

لله ما سنة لك البشرى بها
ولنا بها كالنار في إعصار

ومعلوم أن هذه الأضرب من الالتفات تسهم في تلوين الخطاب، وتقطع جريان الكلام على جهة واحدة مثل أن يأتي على جهة الحكاية أو الإخبار ثم ينعطف الى جهة أخرى في الخطاب، توخياً للتأثير في السامع ودفع السأم عنه، والبهلاني لا يمضي في التفاتاته على النحو الذي جرت عليه أساليب السابقين فحسب، وإنما نجده يعمد أحياناً إلى مجانبة الطرائق المألوفة في الالتفات مثل الالتفات عن مخاطبة

الجمع الى خطاب المفرد كما في قوله(٦٠):
أنحن نعلم بالتعقيل منعدما
وخالق العقل عنه الأمر مستتر
يقول النحاة في مثل هذه الحال: إنه لا يجوز للمتكلم إذا بدا بضمير الجمع أن يأتي بعده بما هو دال على المفرد، لأن ذلك لا يزيل الابهام عن الكلام(٦١)، غير ان البلاغيين يحملون هذا النمط من العدول على المجاز، على اعتباره وسيلة فنية وإن لم تطابق النسق إلا أنها تحقق نوعاً من التوازن في الكلام(٦٢).

التقديم والتأخير:

يخضع التركيب من حيث ترتيب كلماته الى نمط يتبع حركة الإعراب التي من شأنها ضبط المعاني، وترتيبها بحسب النسق الذي أقره النحو، مثل أن يكون حق المسند إليه التقدم، ولا مقتضى للعدول عن تقديمه إلا لأغراض حصرت القواعد مجالاتها، ومن هنا أضحى من حق المبتدأ التقدم على الخبر والفعل على الفاعل والمفعول، والموصوف على الصفة، غير أن مجالات الاستخدام الأدبي للغة كثيراً ما تخترق هذا النظام لأغراض نفسية وإبلاغية كالتشويق والتفاؤل والتلذذ(٦٣)، وقد جرى البهلاني في صور من شعره على الابتداء بالنكرة كقوله(٦٤):
قائمٌ أنت على أرجائها
بملاك الأمر والحق الأغر
وهذا الاستخدام يستدعي بيان الأصل الذي يفترضه النحو في صورته المثالية المألوفة المتحققة في قولنا: (أنت قائم)، غير أن الشاعر عدل عن ذلك ليخص المخاطب بالقيام فقدم الخبر على المبتدأ مع تنكيره، ومن صور التقديم عنده تجاهل رتبة الفعل ليأتي به عقب المفعول كما في قوله(٦٥):
عهوداً على عين الرقيب اختلستها
ذوت روضة منها وجفَّ غدير
وقوله(٦٦):
ولو أملا أدركته لم تجد له
بقاءَ ولم تصحبك منه عهود
وكثيرا ما يحظى المفعول به عند البهلاني بالتقديم على الفاعل كقوله(٦٧):
ولو كان يجدي هالكاً ندبُ فاقدٍ
لسال مكان الدمع من غربه الدم
وقوله(٦٨):
تشوقت يوماً للقياكم
كذا يجذبُ النفسَ أحبابُها
فسرتُ أسعى إلى بابكم
وقد أرهقَ النفسَ أتعابُها
وكذلك نجده مغرماً بتقديم الجار والمجرور كقوله(٦٩):
بنفسي من تشكو الى ذي صبابة
وليت النوى طارت مطار غرابها
بحكم بنات الدهر فارقت إلفها
وسلني عنها لم أضق عن جوابها
بهن تركت الإلف رغماً وأنه
لترك حياة النفس بين شعابها
على عجمات الصبر شجت قلوبنا
ليمتاز رخو الصبر بين صلابها
بعيشكما هل تعلمان وديعة
ولم تطرق الأكدار عتبة بابها
ويلغ احتفاله بهذا النمط من التقديم الى درجة الضغط على صيغ بعينها، مثل تكراره (في سبيل الله) في قوله(٧٠):
في سبيل الله أنفقت العنا
وفي مراد الله أنفقت العمل
في سبيل الله لم تحفل بها
أسقيت الصاب أم كأس العسل
في سبيل الله تدعو جاهداً
لتقيم القسط أو تلك الأجل
في سبيل الله أجهدت القوى
لم تحد إن جدَّ خطب أو هزل
ومن ضروب تقديم الظرف قوله(٧١):
دونك الجد أفرغي فيه أنفا
سكِ فالهزل ضاق عنه مداها
وقوله(٧٢):
لدى ملكوت الله يتلى ثناؤه
وللملأ الأعلى لأمثاله ولا
وقوله(٧٣):
ودون مدارك الآمال رصد
من الآجال منقطع الظنون
ومن الواضح أن التقديم في صوره المختلفة كان غرضه عند أبي مسلم التخصيص وهو غرض إبلاغي يسر له الانحراف عن النسق النحوي الذي يقتضي ترتيب الكلام بحسب الموقع الإعرابي كتقديم ما حقه التقدم بالرتبة وتأخير ما يتوجب تأخيره، وبحسب المنطق الذي يوجب تقديم العلة على المعلول والعلم على العالمية، والواحد على الاثنين، والتقدم بالشرف، والتقدم بالمكان والتقدم بالزمان(٧٤)، وهذه القيود يجد المنشئ انه في حل منها في سبيل ايجاد لغة تواصلية، تشكل في واقع الأمر انحرافاً عن النسق بمستوييه النحوي والمنطقي.

الحــــــذف:

إن طي العامل يفترض وجود أصل له في صورة الكلام، فإذا ما عمد المنشئ الى حذفه بقيت صورته ماثلة في الذهن لاعتبارات تستدعيها الوظيفة الإعرابية، ويكون الحذف لعلل كثيرة منها معرفة السامع به وضيق المقام عن ذكره، وقد اعتمد البهلاني على الحذف في مواضع كثيرة من شعره أبرزها قوله(٧٥):
إذا نحن بالباب زنجية
تقض الشياطين أنيابها
وهذا من أفانين الحذف المركب عنده، ذلك لأن صورة الحذف المألوفة بعد إذا تستوجب تقدير فعل محذوف، ليعرب الاسم المرفوع بعدها

فاعلا لفعل محذوف يفسره المذكور بعده كقولنا: (إذا الطالب درس نجح)، فدرس يفسر ما حذف هنا، والتقدير: (إذا درس الطالب درس...)، غير أن الشاهد السابق طوى فعلين فلزم التقدير على الوجه الآتي: (إذا نقف نحن بالباب تقف زنجية)، وهو انحراف بالغ عن الأصل ينطوي على منبه أسلوبي واضح.

ومن صور الحذف عنده ما يكون للاستعمال كقوله(٧٦):

واهتزت الأرض عاليها وسافلها

حتى السماوات والعرش الذي عظما

والتقدير: (حتى اهتزت السماوات واهتز العرش الذي عظما)، فإذا قيل هذا حذف مفسر على اعتباره ذكر الفعل (اهتزت) في صدر البيت قلنا: ان من شأن المفسر أن يتأخر عن المحذوف في المحل. ومن شواهد الحذف عنده قوله(٧٧):

نرى غاية الدنيا وكيف صروفها

ونحن على رأي الركون ركون

فحسن تقدير محذوف بعد كيف أي: (كيف تكون صروفها)، وقد كان البهلاني مولعا بحذف كان في مطاوي شعره كقوله(٧٨):

مجهدا للنفس في نشر الهدى

خير من وقى وأندى من بذل

صابرا في منشط أو مكره

ثابت العزم شديد المكتهل

شاسعَ النظرة لا يقصرها

زخرف الدنيا وجاه وخول

راجحَ الايمان معصوم الخطا

قوله الفصل وإن قال فعل

سائراً بالجد حتى نلته

«كل من سار على الدرب وصل»

فهذه الأبيات في رثاء السالمي حملها على جهة التأبين والثناء على الفقيد بمعنى أن المرثي (كان مجهداً وصابراً وشاسع النظرة وراجح الإيمان وسائراً بالجد). ومن ضروب حذفه الفعل وذكره المصدر نيابة عنه قوله(٧٩):

ألهواً ومخبوء المنايا حبائل

وأرواحنا فيها وقوع وحوّم

سكوناً إليها والمقابر تمتلي

وتخلو بيوت الراحلين وتهدم

وهذه الشواهد تعد عدولاً عن النسق لأن الأصل أن تذكر الكلمة في موضعها، فإذا ما حذفت دل ذلك على انحراف.

العدول في أدوات الربط:

تتميز أدوات الربط بامكانات أسلوبية واسعة؛ لأنها اضافة لوظيفتها النحوية المتمثلة بالربط بين الكلمات والجمل، فهي تؤدي دوراً في المعنى، ولا تقتصر أدوات الربط على أحرف العطف، وإنما شملت أحرف الجر أيضا لأن لها معاني تزيد عن وظيفتها النحوية كما قال ابن الأثير(٨٠). وحروف الربط عامة لا تكتسب جودها من جراء الدلالة المعجمية المحددة لها، وانما قد يؤدي بعضها معاني بعضها الآخر، وهو ما يعرف بتشريب الحرف معنى حرف غيره، مثل احتمال (الباء) معنى (في) وغيرها من الشواهد الدالة على الافتنان في استخدام تلك الأدوات، وهنا تمكن الاشارة الى أن استخدام أبي مسلم لأدوات الربط ترجح بين المحافظة على وظائفها المعنوية والعدول عن تلك الوظائف ، يقول(٨١):

وجئت بالدين والأحكام مكتشفاً

للنقل والعقل كشفا غير ذي خلل

وهذا الشاهد يشف عن بلاغة النسق، إذا رعى حرف العطف (و) الترتيب بين المتعاطفات بحسب التقدم، إذ الدين وهو عقيدة يكون أولا ثم تكون الأحكام، وكذلك النقل (الوحي) يسبق العقل، وهكذا تتوالى الكلمات بحسب النسق العقلي، غير أن البهلاني لا يحفل بالترتيب الذي يفيده حرف العطف هنا، وكثيراً ما يعمد الى العدول عن النسق كقوله(٨٢):

ولا نظرت إلى فنان رونقها

إلا بما ينظر المحتال في الحيل

ولم تصدك عن علم ولا عمل

ولا سرور ولا سم ولا عسل

فلا وجه للترتيب بين (سرور ولا سم ولا عسل) وكذلك قد يُخرج حرف العطف (أو) عن مجال التردد والترجيح بين أمرين كقوله(٨٣):

اين الملوك وما كانت تطوف بها

أو من ينازعها او من يداريها

وتحمل (أو) هنا على معنى (و) وفي ذلك عدول ظاهر، وأما عدوله بحروف الجر فشواهده كثيرة منها(٨٤):

واستملها عن المرعى الوبيا

ت إذا استرسلت الى مرعاها

فقوله (استرسلت الى) يحتمل العدول من (إلى) التي تفيد انتهاء الغاية الى (وفي) الظرفية لأنها أمكن في هذا الموضع. ومن ذلك قوله(٨٥):

مستنبطاً أوجه التأويل راسخة

على النصوص مصونات عن الزلل

والأصل (رسخ في)، ومن ذلك قوله (٨٦):

خدعت بنيكِ ثم فتكتِ فيهم

وأنك لا محالة تخدعيني

يقال: (فتك به)، ويقول أيضا (٨٧):

مشمرين ذيول المجد همهم

أن يعبدوا الله بالوجه الذي شرعا

والمراد (يعبدوا على).

إن العدول في حروف الربط من جهة التبادل في وظائفها المعنوية باب أقرته البلاغة، لما لهذا الأسلوب من إثراء للكلام، وما ينطوي عليه من سمات أسلوبية.

ثالثا: السياق الأسلوبي عند أبي مسلم

لم تكن الظواهر الأسلوبية التي تتبعناها في الشواهد السابقة سوى انحرافات عن الأنظمة النحوية واللغوية الثابتة وخلخلة للانساق المألوفة للكلام، لذا فان تأثيرها يكاد ينحصر في المواضع التي

انطوت عليها، من أجل ذلك كان لابد من الوقوف على ظواهر أسلوبية ذات تأثير شامل ليس على صعيد التركيب فحسب، وإنما على مستوى السياق، ليكتمل لدينا النظر الى السمات الأسلوبية عند أبي مسلم في صورتها الواسعة.

التكرار التقابلي وأثره في السياق:

كانت فكرة السياق حاضرة في أذهان البلاغيين العرب، وقد تجلت في مقولات عدة منها: «لكل مقام مقال» و«مراعاة مقتضى الحال». فمناسبة القول للمقام كما يشير نفر من الدارسين، تشف عن علاقة القول بالزمان الذي يجري فيه، وارتباطه بالحال فيه مراعاة للمكان(٨٨)، حتى لكأنهم أرادوا أن يؤدى الكلام الأدبي وفق اطاري الزمكان ليعظم أثره في النفوس، لما ينجم عن ذلك من أهمية في تخصيص الأسلوب، ومطابقته الحال التي يكون عليها مستقبل القول، مراعاة لخصوصيته ومكانته، وهذه المطابقة لا تحصل إلا في تحديد زمكاني، ومن هنا تفتقت مسألة السياق التي تميز القول من جهة خواصه الأسلوبية المتغيرة بحسب تغير الأمكنة، والأزمنة.

غير أن فكرة السياق لم تعد متصلة بالتوالي اللغوي أو التداعي الذي تترى بموجبه الكلمات في انساق تقتصر على تلوين المعاني ضمن العبارة بحسب الحالات التي يكون عليها المخاطب، ذلك لأن الايحاءات الجديدة التي يكسبها القول من جراء ذلك سرعان ما تغدو مألوفة لدى المتلقي فيخسر الخطاب جل طاقاته التأثيرية، وإنما اتصلت فكرة السياق الأسلوبي بالنماذج اللغوية المنكسرة بعناصر غير متوقعة(٨٩)، ومثل تلك الانكسارات لا تتحقق فيما يؤديه المنشئ في وسائل أسلوبية مفردة على مستوى العبارة، وإنما تتحقق على مستوى السياق عموماً، من هنا غدت ظواهر التكرار من أعظم الوسائل الأسلوبية تأثيرا لقدرتها على اجراء منبهات ذات قيمة فنية على صعيد الخطاب الأدبي.

ولا نعني بالتكرار هنا التكرار النمطي الذي يتخذ في الكلام صوراً تقوم على التشابه والتماثل، وإنما نعني به التكرار القائم على التقابل والتضاد سواء أكان ذلك على مستوى المعاني أم على مستوى الصيغ الفعلية التي تترجح بين أزمنة مختلفة.

لقد برزت التقابلات بصورة ظاهرة عند أبي مسلم في عدد من قصائده كقصيدته «النهروانية» و«أشعة الحق» وغيرهما مما يدل على وجود منبهات أسلوبية شديدة التأثير في سياق مثل هذه القصائد، ففي القصيدة الأولى بدأ الشاعر بالتضاد بين «النوم» و«السهر» فقال (٩٠):

سميري وهل للمستهام سمير
تنام وبرق الأبرقين سهير

وسرعان ما تحول التضاد في هذه القصيدة الى تضاد شامل قامت عليه علاقات لغوية مختلفة تمثلت في (ب٣) على هيئة انطواء ونشور:

تطاير مرفض الصحائف في الملا
لهن انطواء دائب ونشور

وفي (ب٦) على صورة اقبال وإدبار:

تنبه سميري نسأل البرق سقيه
لربع عفته شمأل ودبور

وفي (ب١٧) طابق بين الشيب والشباب:

تناقلني عمران عمر قد انحنى
بشيب وعمر للشباب كسير

وفي (ب١٩) بين الغي والهدى:

صبابة عمر حشوها الغي والهدى
وهذا مقام بالتقاة جدير

وفي (ب٢٨) بين الحط والطيران:

سيوقظني من رقدة اللهو ناعب
يحطُ بمحتوم الردى ويطير

وفي (ب٣٣) بين المحبب والبائر:

ستتركها بالرغم وهي حبيبة
وربَ حبيب للنفوس مبير

وفي (ب٦٣) بين السر والجهر:

وراقب وصايا الله سراً وجهرة
ففي كل نفس غفلة وفتور

فهذه الطباقات المتكررة مزدوجة التأثير فهي على مستوى العبارات تمثل تخالفاً وتضاداً بين معنيين متناقضين، مثل أن يتناقض النوم مع السهر، والانطواء مع النشور، والاقبال مع الإدبار، والشيب مع الشباب، والغي مع الهدي، والحط مع الطيران، والسر مع الجهر، وهذا الضرب من التضاد يخرق مبدأ التماثل التي تمضي بموجبه المعاني منسابة على وجه من التشابه والتوافق والانسجام، ومن جهة أخرى فإنها ذات تأثير شامل في السياق الأسلوبي للقصيدة عامة، على اعتبار الطباقات المتكررة تقابل علاقات متماثلة في عموم القصيدة لتشكل تضادا أوسع، وعليه يمكن تمييز نسقين من العلاقات في مثل هذه القصيدة: نسقا يقوم على المعاني المتضادة وقد اشرنا اليه، ونسقاً يقوم على المعاني المتوافقة جاء في سائر أبيات القصيدة، وعلى هذا الأساس حدث على صعيد البنية تضاد آخر بين البنى المتضادة والبنى المتشابهة، ليتردد النص بين تضاد وتوافق فيستقر أخيراً في صورة تضاد شامل يعرض نفسه على القارئ في كل مرة يرد عليها بصورة مختلفة، وهذا هو المقصود بالانكسار الذي يجعل النص مترجحاً بين تضاد وتماثل فيتلون السياق في آخر الأمر بأصباغ مختلفة من المعاني، وهيئات متعددة من الدلالات.

وأما في قصيدته (أشعة الحق) فإن التضاد يتخذ صورة مميزة للأسلوب، ويتخذ الاجراء نفسه الذي لاحظناه في القصيدة السابقة حيث ينعقد الطباق منذ مفتتحها بين (لا تخفى وخفيت) حيث يقول(٩١):

أشعة الحق لا تخفى عن النظر
وإنما خفيت عن فاقد البصر

ثم يحدث تطابق بين (الوهم والفكر) في قوله في البيت التالي:

وكلمة الله لم تنزل محجبة
عن البصائر بين الوهم والفكر

وينعقد طباق آخر بين (البشر والجن) في قوله:

أقامها الله ديناً غير ذي عوج
جاء البشير بها للجن والبشر

وبعد ذلك تأتي جملة من المعاني المتوافقة في الأبيات التالية من القصيدة كقوله:

والجاهلية في غلواء عارضة
من جهلها ومن الاشراك في غمر

فقام مضطلعاً ثقل الرسالة مجـ
ـدود العزائم فـ رداً خيرة الخير

ثم يعود الى المقابلة بين (الشرك المكبوت) و(الاسلام الظافر)، بعد ذلك، مما شكل انكساراً في جهة الخطاب ليقول:

والوحي يأتي نجوماً معجزاً قيماً
والشرك يَكبتُ والاسلام في ظفر

وعلى هذا النحو تمضي القصيدة مترجحة بين نسقين: الأول ينطوي على علاقات ضدية، والآخر يشتمل على علاقات متوافقة، تتضاد مع النسق الاخر مما يحدث انكسارات متوالية في الخطاب بحيث يمضي وفق جهة من التضاد تارة ثم يرتد الى التوافق، وبعد ذلك يعود الى التضاد ليتشكل في النهاية تكرار تقابلي على صعيد البنية من شأنه أن يؤثر تأثيراً بالغاً في السياق الأسلوبي الذي يحمل بين طياته علامات تميز مستخدم اللغة.

أما التكرار النمطي في شعر البهلاني فهو باب متسع جداً، وله صور متعددة تبدو تارة في تكرار مفردات بعينها في البيت الواحد او في عموم القصيدة، ويبدو تارة اخرى في التركيز على عبارات معينة يرددها في أبيات متتالية تقوية لجانب الانشاد، فمن جهة تكرار الألفاظ لا نكاد نجد قصيدة في ديوانه تخلو من هذه الظاهرة، فلو نظرنا في قصيدته التي رثى فيها محمد بن أطفيش نجده يكرر كلمة (الأمل) ست مرات (بـ٢، ٧، ١٤، ٢٩، ٤٢، ١٤٦)، وكلمة (عجل) خمس مرات (ب١، ٤٣، ١١٦، ١٣٨، ١٦٦) وكلمة (أجل) أربع مرات (ب١١، ٢٠، ٤٨، ٩٥) وكلمة (خلل) و(جذل) و(خبل) و(أصل) و(مرتحل) و(تطل) مرات عدة وقعت كلها في قافية القصيدة التي بلغت (١٦٨) بيتا، وكذلك كرر كلمات أخرى في حشو أبيات القصيدة نفسها مثل كلمة (ذروة) التي ترددت سبع مرات في سبعة أبيات متتالية (ب١٣٩– ١٤٥)، وكلمة (أدعوك) التي كررها في قصيدته التي رثى فيها الشيخ السالمي تسع مرات (ب٨١–٨٩)، وهناك أمثلة كثيرة لهذا النوع من التكرار يصعب حصرها.

أما تكرار العبارات فقد انطوت عليه قصائد كثيرة مثل تكراره عبارة (يا رجال الدين) في قصيدته التي رثى فيها السالمي في الأبيات (ب٦–١١)، وعبارة (في سبيل الله) التي ترددت في القصيدة ذاتها.

وهذا النمط من التكرار قليل التأثير في السياق الأسلوبي، لأنه متصل بغايات إنشادية وهو السبب الحقيقي وراء طول قصائده، ذلك لأن شعره في مجمله داخل في باب النظم الذي جاء تلبية لدواعي الاستنهاض والتسبيح والاذكار.

وهناك نمط تكراري يتصل بالحروف، وهو ما يدخله الدارسون تحت باب المعاظلة كقوله (٩٢):

ليس يغني عنك فيها أحد
طمست إذ ذهب النور السبل

فتوالي (عنك – فيها) ثقيل. وقوله(٩٣):

بل من على الشمس إذ تجري مقدرة
لمستقر لها حيث الضيا انكتما

وكذلك توالي (من – على) غير مستساغ، وقوله (٩٤):

من لي بهم في زمان بعض موعده
رفع العلوم وهذا العلم قد رفعا

فتعاقبت اربعة أحرف جر (من، اللام، الباء، في)، لهذا ترى العبارة تنوء بثقل كرهه البلاغيون فعاب ابن الاثير ما وقع في شعر المتنبي من تكرار الحروف مثل قوله:

وتسعدني في غمرة بعد غمرة
سبوح لها منها عليها شواهد

فقال ابن الاثير: فقوله لها منها عليها من الثقيل الثقيل الثقيل).(٩٥)

أزمنة الأفعال

لاشك أن استخدام الصيغ الفعلية بأزمنة مختلفة ضرب من التضاد الذي يحدث عناصر منكسرة تؤثر في السياق على نحو واضح، على اعتبار أن دلالة الزمن الماضي مضادة لدلالة الحاضر، ومن الطبيعي ان تختلف المعاني باختلاف الأزمنة. ذلك لأن الحدث لا يتحول الى الفعلية اذا اقترن بزمن ومعلوم ان استخدام الافعال بصور متباينة من حيث الزمن يحدث تضاداً فيما بين الافعال ذاتها، وبينها وبين الصيغ الاسمية في عموم النص، من جهة أن الفعل يناقض الاسم لكونه حدثاً مرتبطا بزمن، في حين ان الاسم حدث مجرد عن الزمن. وقد بدا البهلاني في مجالات استخدام الأفعال يميل بوضوح الى التحول من صيغة الى أخرى كأن يبدأ بفعل أمر ثم يتحول الى الماضي فالمضارع كقوله(٩٦):

ارجع فديتك للافتاء كان له
كنز من العلم يؤتى الحكم والحكما

قلد فديتك هذا الحق صارمة
لا يغمد السيف والبطلان قد نجما

أو يبدأ بالمضارع ثم يتحول الى الماضي كقوله(٩٧):

أتمرح ان شاهدت نعشاً لهالك
إليك أكف الحاملين تشير

أو يتحول من الماضي الى الأمر كقوله(٩٨):

قد ملأت الزمان مجداً وفضلاً
قف قليلا من ضاق وسع الظروف

أو ينتقل من الماضي الى المضارع كقوله(٩٩):

ما ظننت الزمان يجحد فضلي
غير أن الزمان جم الصروف

أو من الأمر الى الماضي كقوله (١٠٠):

واستملها عن المراعي الوبيا
ت إذا استرسلت الى مرعاها

وثمة حال واحدة عزت عليه وهي التحول من المضارع الى الامر. ومعلوم ان التحول من صيغة الى صيغة في الخطاب من شأنه أن يمنع الكلام من الجريان على وتيرة واحدة، لذا فانه ينطوي على

منبهات اسلوبية ذات تأثر واسع في السياق هذا من جهة، ومن جهة ثانية فان التباين في استخدام الافعال يشي بنوع من التضاد على مستوى الخطاب إذ التعبير بالماضي مضاد للتعبير بالحاضر، وكذلك صيغ الامر تختلف عن صيغ المضارع والماضي من جهة زمن الحدث، ويقع تضاد آخر أيضا بين الصيغ الاسمية والفعلية لأن الاسم غير الفعل، ولهذا كان التنوع في استخدام الافعال، والتباين الحاصل بين اجتماع الافعال والاسماء في نص ما مؤشر أسلوبي مهم.

وهنالك مجال آخر تظهر فيه علامات الأسلوب كالتركيز في الكلام على الافعال او الاسماء، ذلك لأن التوسع في استخدام الافعال في النص يكسبه حركية وسرعة بالغة لأن الفعل هو مبعث الحركة في العبارة، في حين يفيد شيوع الاسماء في نص ما الثبوت والوصف والتأمل، إذ الفعل كما يقول النحاة حدث متصل بزمن، أما الاسم فحدث منعزل عن الزمان، ولو نظرنا الى شعر أبي مسلم من هذه الناحية لوجدناه في شواهد كثيرة يتوسع في استخدام الصيغ الاسمية على حساب الفعلية، يقول مثلا(١٠١):

إن المعارف للقلوب مصائد

وسنا العقول بغير وهب خامد

والجد قبل الكسب في ادراكها

والكسب في التحقيق وهب وارد

وقداسة التجريد مجلبة الصفا

وصفا النفوس هو البصير الناقد

فعلى المراصد من صفاتك قاطع

وهواك من دون الموارد زائد

بكمال طبع صحائف نبوية

شرعية لهدى النفوس موارد

فيها لمقتبس العلوم مصابح

ومعالم ومواقف ومقاصد

ومعارف ولطائف فيضية

ومظاهر قدسية ومشاهد

بكمالها طبعاً وكون كمالها

فيه لغايات الكمال مقاصد

ففي ثمانية الأبيات تلك ، لم يستخدم الشاعر فعلاً واحداً، وإنما نسج الكلام من الأسماء والحروف ليس غير، وهذا له مؤشر مهم فحواه ان النص أمعن في الثبات والوصف والتأمل، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد وقع في تضاد عندما عاد في سائر أبيات القصيدة البالغة (٣٤) بيتا الى الاستخدام العادي، هذا بحد ذاته تنوع على صعيد السياق يوحي بعلامات أسلوبية خاصة.

رابعا: انتهاك القواعد

أظهرت الشواهد السابقة صنيع أبي مسلم في تعامله مع اللغة، وقد بينت كلها مستوى الانحراف او العدول عن الوضع الأصيل الذي جرت عليه الكلمات في النظوم والتراكيب، وكان لهذا العدول أمثلة سابقة أيدتها مباحث البلاغيين، وجوزت صوراً منها القواعد، ذلك لأن ضروب العدول السابقة لم تكن في حال من أحوالها تمس بنى المفردات، وإنما استهدفت التصرف في استخدامها من جهة الدلالة تارة، ومن جهة ترتيبها في العبارات تارة أخرى، وهذا أمر يسمح به الإجراء الأسلوبي. غير أننا نقف أحياناً على شواهد من شعر البهلاني تظهر تصرفه في أبنية بعض الكلمات مما يحدث تصدعاً وخللاً كبيراً في أسلوبه. فمن ذلك مثلا تعريفه (كل وبعض وغير) كما في قوله (١٠٢):

الكل في قرن التكليف مؤتسر

ما بال من ليس معصوماً من الغَيْر

فعرف (كل) و(غير) وهما نكرتان لم تجز اللغة تعريفهما، وقوله أيضا (١٠٣):

تكبرت فوق الكل يا متكبراً

لذاتك مختاراً بعز الألوهية

وقوله يعرف (بعض) (١٠٤):

والبعض يختار انتظار جماعة

والبعض يختار الحديث كما ظهر

والبعض إن بدلت أية رحمة

بالضد والتوحيد بالشرك اعتبر

والبعض إن بدلت توحيداً بشر

ك أو عكستهما على هذا اقتصر

لقد عاب الاصمعي على ابن المقفع استعمال (كل وبعض) على جهة التعريف، وعد ذلك من باب اللحن في اللغة(١٠٥).

ومن أمثلة تصرف البهلاني في بناء الكلمة بطريق الزيادة قوله(١٠٦):

أمة قومية ليس لها

في السياسيات حق يعتبر

فإنما هي سياسات جمع سياسة، زاد في الكلمة ياء للحفاظ على الوزن ومثل ذلك قوله (١٠٧):

ملك مقدسة هيولياته

من أن يضاف لفطرة أعظامها

والأصل (هيولاته) جمع (هيولي) ولا وجه لزيادة الياء إلا مراعاة للوزن ، ومن وجوه تصرفه بضبط الكلمات قوله(١٠٧):

وقفت عليها نير الصُحْف وافراً

من الزاد طهر العرض مما يذمم

فقوله (الصُحْف) بتسكين الحاء لا وجه له، لأن الأصل ضمها، وإذا اراد (الصِّحف) بكسر الصاد المشددة وتسكين الحاء ومعناها الآنية، اختل المعنى، لأنه يتحول الى الذم، ذلك لأن الأواني إذا كانت لامعة كان ذلك دليل بخل، والشاعر لم يُردْ هذا، من أجل ذلك لا يُحمل هذا الشاهد إلا على المجاوزة. ومن الشواهد الدالة على التصرف أيضا في شعره منع الاسم المنصرف من التنوين كقوله (١٠٩):

لا يستقر له اللبيب لأنه

وقفت شعوبُ له بباب الدار

فلو قال شعوبٌ وهو الأصل لانكسر الوزن. ومن ذلك قوله (١١٠):

لك الله ريب الدهر مستنزف البقا

فلا نفسُ إلا بالبقاء سترجم

والأصل (فلا نفسٌ) ومن ضروب تصرفه أيضا قوله(١١١):
ويلتاه استأثر الله به
وبقى العلم على ظهر أزل
والأصل (بقي)، ومنه قوله (١١٢):
تجرد يعلي كلْمة الله همه
ليصبح مغزى كلْمة الكفر أسفلا
والأصل (كلمة) غير أن البيت يتداعى إذا تمت القراءة على هذا الوجه فلزم لإقامة البيت تسكين اللام في (كلمة) وهذا مما لا تجيزه اللغة.
وفحوى القول: إن في هذه الأمثلة ما يُحمل على الضرورة لاقامة الوزن ومنه ما لا يحمل عليها، وفي الحالتين تدل هذه الظواهر على ضعف الأسلوب، لأنها ليست من ضروب الانحراف المحمودة لخروجها على اللغة.

الخاتمـــــة

انصب جهدنا فيما سبق على رصد ألوان التعبير المتميزة في شعر أبي مسلم البهلاني، القائمة على التنويعات اللفظية، وترتيب الكلمات ضمن انساق خاصة، وما نجم عن ذلك من قيم شكلية قد اشير الى أثرها في السياق الأسلوبي، ويحسن بنا هنا تركيز الكلام حول بعض الفِكَر التي نسوقها على هيئة نتائج تبين أهم ملامح الأسلوب عند البهلاني:

١ – جرى البهلاني في أسلوبه الشعري على طرائق المتقدمين من الشعراء، مستفيدا من امكانات بلاغية واسعة، موظفا طاقاتها المختلفة في سياقات متباينة، وهذا إنما يدل على مقارعته النماذج الشعرية السابقة والنظم على منوالها، وفي الوقت نفسه الانحراف باللغة قليلا أو كثيراً مما أسهم في إظهار بصماته الخاصة عليها. ومع ذلك فجهده يصنف تحت إطار الاحتذاء على التجارب القديمة، لندرة الألوان المعاصرة عنده تلك التي اشاعها معاصروه من شعراء مصر والشام والعراق.

لقد بدا شعر ابي مسلم متواصلا مع التاريخ الشعري أكثر من تواصله مع واقعه المعاصر، فهو لم يُشغل بما كان يُشغل به معاصروه من الشعراء خصوصا فيما يتصل بالأسلوب الشعري، مما يدل على انه كان بمنأى عن المؤثرات الجديدة التي هزت القصيدة في العصر الحديث هزاً عنيفاً، كان من ابرز آثارها التجديد في لغة الشعر وشكله وموضوعاته، ولعل الاقليم الجغرافي الذي عاش فيه البهلاني، متنقلا بين عُمان وشرقي أفريقيا، لم يستقبل تلك المؤثرات على انها امكانات تبعث التطور في الشعر والحياة، والأمثلة القليلة التي تنم عن تواصله مع بعض الاحداث كقصيدته التي قالها في المؤتمر الاسلامي الذي انعقد في مصر، أو بعض الموضوعات الخاصة مثل مقطعاته في وصف الشاي، لا تكفي لاثبات تفاعله مع أحداث عصره، وعلى هذا الأساس تندرج أشعاره في عمومها تحت اطار من الوعظ والابتهال، والاذكار الى جانب بعض المراثي والمدائح والاخوانيات، وهذه بالطبع مما يحفل به الشعر القديم.

٢ – لقد مضى البهلاني وفق السنن التي يكون الأسلوب بموجبها أقرب ما يكون الى الالتزام بما اتفق عليه من الجهة البلاغية خصوصا، فعدوله عن الأصول لم يكن بمعزل عن البلاغة كما رأينا، والأمثلة القليلة التي تُسجل على انها خرق وانتهاك للقواعد قليلة، ثم انها مسوغة في كثير من الأحيان، أو انها ليست فعلا قصديا، إذ الغالب على الأسلوب عنده التمسك بالقيم الفنية السابقة، والإعراض عما هو مستحدث، وهذا التوجه الأسلوبي يوافق الى حد بعيد الروح الإيمانية والطبع الاصلاحي الذي تميز به أبومسلم، فمثل هذه الشخصية لا يعنيها الخروج على ما هو مستقر خروجا سافرا، فاذا ما أرادت اجتياح بعض اسوار اللغة فعلت ذلك على استحياء ولم تكن تجاوزاته في حال من أحوالها حباً للنقض بل حرصٌ على البناء ، مثل تخطي البناء اللغوي لبعض الكلمات لاقامة الوزن.

٣ – إن السمات الاسلوبية الدالة على تفرده ظهرت بوضوح في الموضوعات الشعرية وعلى رأسها الرثاء، في حين لم تدل انحرافاته السلوبية في الموضوعات الأخرى على قضايا ذات شأن، لأن تلك الموضوعات تدخل في باب النظم.

٤ – ان التكرار اللفظي النمطي الذي برز بقوة في شعر البهلاني، وكان السبب الرئيسي في تطويله الشعر يدل على ميله الى الايقاع اكثر من انحيازه الى تجليات الشاعرية، إذ التكرار والاعادة قد ينافي لحظات التوهج الشعري التي تشتعل عادة في زمن غير متطاول، وتتجلى في كلما ليست كثيرة، إذ الشعر فن زماني في الأصل لا تحدد جودته بالاطالة مثل أن تتحدد بالتميز والتوهج والايجاز.

٥ – إن شعر أبي مسلم مع ما يمتاز به من خصائص يشكل جزءاً من الثقافة العربية الاسلامية التي تنعكس بصور شتى في النتاج الشعري، ومن هنا وقعت قصائد كثيرة بمعانيها وعباراتها وكثير من ألفاظها في دائرة التناص إذ أفاد الشاعر فيها من القرآن الكريم والشعر السابق على حد سواء.

المصادر والمراجع:

١ - ابن الاثير (المثل السائر) تح: احمد الحوفي وبدوي طبانة القاهرة ١٣٥٦هـ.
٢ - الالوسي (الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر) القاهرة المطبعة السلفية ١٣٤١هـ.
٣ - الباقلاني (اعجاز القرآن) تح: السيد احمد صقر القاهرة . دار المعارف ١٩٦٣م.
٤ - البهلاني (ديوانه) تح: علي النجف ناصف، مسقط، وزارة التراث القومي والثقافة (١٩٨٤م). و(ديوانه) مسقط طبع وزارة التراث والثقافة ١٩٨٧م.
٥ - أبو تمام (ديوانه) تح محمد عبده عزام ط٣ القاهرة دار المعارف ١٩٥١م.
٦ - التنوخي (الأقصى القريب) القاهرة مكتبة الخانجي ١٣٢٧هـ.
٧ - الجرجاني، عبدالقاهر (دلائل الاعجاز) تح محمد عبدالمنعم خفاجي القاهرة ١٩٦٩م.
٨ - ابن جعفر، قدامة (نقد الشعر) تح: محمد عبدالمنعم خفاجي ط بيروت ١٩٧٤م
٩ - حسين، طه (المجموعة الكاملة) طبع دار الكتاب اللبناني ١٩٨٢م
١٠ - الحصري(زهر الأداب وثمر الألباب) القاهرة دار احياء الكتب العربية ١٣٧٢هـ.
١١ - ابن خلدون (المقدمة) نشر علي عبدالواحد القاهرة ١٩٦٠.
١٢ - راضي ، عبدالحكيم (نظرية اللغة في النقد العربي القديم) القاهرة مكتبة الخانجي ١٩٨٠م.
١٣ - السكاكي (مفتاح العلوم) بيروت دار الكتب العلمية ١٩٧٢م.
١٤ - الشايب (الأسلوب) ط٦ القاهرة مكتبة النهضة ١٩٦٦م
١٥ - ابن صالح، ناصر (أبومسلم الرواحي- حسان عمان) مسقط.
١٦ - الزمخشري (الكشاف) القاهرة المكتبة التجارية ١٩٥٤م.
١٧ - عبدالبديع لطفي (التركيب اللغوي للأدب) القاهرة مكتبة النهضة ١٩٥٣م.
١٨ - عبدالخالق، علي (الشعر العماني مقوماته واتجاهاته) القاهرة دار المعارف ١٩٨٤م.
١٩ عبدالمطلب، محمد (البلاغة والاسلوبية) ط١ - بيروت ١٩٩٣م
٢٠ - العسكري (الصناعتين) مصر ١٩٥٢م.
٢١ - العلوي، يحيى بن حمزة العلوي (الطراز) القاهرة ١٩١٤م.
٢٢ - فضل، صلاح (علم الأسلوب مبادئه واجراءاته).
٢٣ - ابن قتيبة (تأويل مشكل القرآن) تح: السيد احمد صقر، دار احياء الكتب العربية ١٩٥٤م.
٢٤ - القرطاجني، حازم (منهاج البلغاء)، تح: الحبيب بن الخوجة تونس ١٩٦٦م.
٢٥ - القزويني (الايضاح في علوم البلاغة) تح: محمد عبدالمنعم خفاجي بيروت ١٩٧٥م.
٢٦ - القيرواني، ابن رشيق (العمدة) تح: (محي الدين عبدالحميد ط٥ بيروت- دار الجيل ١٩٨١م.
٢٧ المبرد (الكامل) بيروت دار المعارف ١٩٧١م.
٢٨ - المحروقي، محمد بن ناصر (أبومسلم البهلاني رائدا) ط١ المركز الثقافي العربي بالرباط ٢٠٠٠م.
٢٩- المسدي، عبدالسلام (الأسلوب والأسلوبية- تونس ١٩٩٧م).
٣٠ - مصلوح ، سعد (الأسلوب دراسة لغوية احصائية) القاهرة ١٩٨٠م.
٣١ - ابن المعتز (البديع) تح . محمد عبدالمنعم خفاجي مطبعة مصطفى البابي مصر ١٩٤٥م.
٣٢ - ناصف ، مصطفى (نظرية المعنى في النقد العربي) القاهرة ١٩٦٥م.

الهوامش

١ - فضل، صلاح (علم الأسلوب) ص١٨٥.
٢ - القيرواني، ابن رشيق (العمدة) ص١/٢٦٧.
٣ - حسين ، طه (من حديث الشعر والنثر) ص١٤٨.
٤ - ابن قتيبة (تأويل مشكل القرآن) ص١٢.
٥ - الباقلاني (إعجاز القرآن ص٣٦).
٦ - الزمخشري (الكشاف) ص١/١٤.
٧ - الجرجاني (دلائل الاعجاز) ص٤٨١.
٨ - المصدر السابق.
٩ - المصدر السابق.
١٠ - المصدر السابق.
١١ - المصدر السابق.
١٢ - عبدالمطلب (البلاغة والاسلوبية) ص٤٤.
١٣ - الجرجاني (اسرار البلاغة) ص٢٨١.
١٤ - عبدالمطلب (البلاغة والاسلوبية) ص١٧٣،
١٥ - المرجع السابق.
١٦ - عبدالمطلب (البلاغة والأسلوبية) ص١٧٦.
١٧ - المرجع السابق.
١٨ - المرجع السابق.
١٩ - الجرجاني (دلائل الاعجاز) ص٤١٨.
٢٠ - القرطاجني (منهاج البلغاء) ص٣٦٣.
٢١- ابن خلدون (المقدمة) ص٤٧٠.
٢٢- الشايب (الأسلوب) ص١٠٠.
٢٣ - المرجع السابق.
٢٤ - المرجع السابق.
٢٥ - فضل (علم الأسلوب) ص٨٦.
٢٦ - ابن الاثير (المثل السائر) ص٢/٧١.
٢٧ - السكاكي (مفتاح العلوم) ص١٥٣.
٢٨ - الآمدي (الموازنة) وفيه كلام مطول على مجازات ابي تمام واستعاراته الغريبة.
٢٩ - البهلاني (ديوانه) ط وزارة التراث والثقافة ١٩٨٧م ص:٧.
٣٠- المصدر نفسه٣٠٦.
٣١ - المصدر نفسه ص٣٢٣
٣٢ - المصدر السابق ص٣١٧.
٣٣ - المصدر السابق ص٣٥٦.
٣٤ - المصدر السابق ص٣٢٥.
٣٥ - المصدر السابق ص٣٣٧.
٣٦ - المصدر السابق ص٣٣٤.
٣٧ - المصدر السابق ص٣٦٤.
٣٨ - المصدر السابق ص٣٢٤.
٣٩ - المصدر السابق ص٣٥٧.
٤٠ - المصدر السابق ص٣٥٨.
٤١ - عبدالمطلب (البلاغة والأسلوبية) ص٨١.
٤٢ - البهلاني (ديوانه) ص٣٠٩.
٤٣ - المصدر السابق ص٣٠٣.
٤٤ - المصدر السابق ص١٧.
٤٥ - المصدر السابق ص٣١٢.
٤٦ - المصدر السابق ص٣٢٣.
٤٧ - المصدر السابق ص٣٢٦.
٤٨ - المصدر السابق ص٣١٥.
٤٩ - ابن جعفر (نقد الشعر) ص٥٣.
٥٠ - المبرد (الكامل) ص٣/٢٣.
٥١ - المصدر السابق ص٢٣.
٥٢ - المصدر السابق ص٣٦٣.
٥٣ - عبدالمطلب (البلاغة والأسلوبية) ص٢٦٩.
٥٤ - ابن المعتز (البديع) ص١٠٠.
٥٥ - البهلاني (ديوانه) ص٩.
٥٦ - المصدر السابق ص٢٩٠ .
٥٧ - المصدر السابق ص٣٦٦.
٥٨ - المصدر السابق ص٣٧٤.
٥٩ - المصدر السابق ص٢٣.
٦٠ - عبدالمطلب (البلاغة والأسلوبية) ص٢٨٦.
٦١ - البهلاني (ديوانه) ص٢٩٠.
٦٢ - المصدر السابق ص٣٢١،
٦٣ - المصدر السابق ص٣٣٥.
٦٤ - التنوخي (الأقصى القريب) ص٤٦.
٦٥ - المرجع السابق ص٢٧٢.
٦٦ - المصدر السابق ص٧.
٦٧ - المصدر السابق ص٣٥٥.
٦٨ - المصدر السابق ص٣٦٩.
٦٩ - المصدر السابق ص٣٣٨.
٧٠ - المصدر السابق ص٣٤٦.
٧١ - المصدر السابق ص٢٩٥.
٧٢ - المصدر السابق ص٩.
٧٣ - - المصدر السابق ص٣٦١.
٧٤ - العلوي (الطراز) ص١/٢٢.
٧٥ - البهلاني (ديوانه) ص٣٦٩.
٧٦ - المصدر السابق ص٣٦٤.
٧٧ - المصدر السابق ص٣٢٢.
٧٨ - المصدر السابق ص٣٣٧.
٧٩ - المصدر السابق ص٣٥٢.
٨٠ - ابن الاثير (المثل السائر) ص٢/١٨٣.
٨١ - المصدر السابق ص٣١٨.
٨٢ - - المصدر السابق ص٣١٨.
٨٣ - المصدر السابق ص٣٠٧.
٨٤ - المصدر السابق ص٣١٨.
٨٥ - المصدر السابق ص٣٤٧.
٨٦ - المصدر السابق ص٢١٤.
٨٧ - المصدر السابق نفسه.
٨٨ - عبدالمطلب (البلاغة والاسلوبية) ص٣٠٨.
٨٩ - فضل (علم الأسلوب) ص١٩٣.
٩٠ - البهلاني (ديوانه) ص٧.
٩١ - المصدر السابق ص١٧.
٩٢ - المصدر السابق ص٣٤٠.
٩٣ - المصدر السابق ص٣٦٤.
٩٤ - المصدر السابق ص٢٩٣.
٩٥ - ابن الاثير (المثل السائر) ص١/٤١٠.
٩٦ - البهلاني (ديوانه) ص٣٧٦.
٩٧ - المصدر السابق ص٣٧٤.
٩٨ - المصدر السابق ص٣٧٦.
٩٩ - المصدر السابق ص٧.
١٠٠- المصدر السابق ص٣٧٤.
١٠١ - المصدر السابق ص٣٨١.
١٠٢ - المصدر السابق ص٥٢.
١٠٣ - المصدر السابق ص١٨.
١٠٤ - المصدر السابق ص٣٠٤
١٠٥ - حسين، طه (الشعر والنثر) ص١٤٨.
١٠٦ - البهلاني (ديوانه) ص٣٨٥.
١٠٧ - المصدر السابق ص٢٨٨.
١٠٨ - المصدر السابق ص٣٥٧.
١٠٩ - المصدر السابق ص٣٣٣.
١١٠ - المصدر السابق ص٣٥٥.
١١١ - المصدر السابق ص٣٣٩.
١١٢ - المصدر السابق ص٣٦٠ .

مفاهيم ومصطلحات تفرعت عنها حزمة مقترحات ومقاربات في النقد الأدبي والفني خاصة، والفلسفي، وشمتْ أوساط الثقافة العالمية، والعربية لاحقاً. فكونت ما يشبه الجسر والدليل للوصول إلى المعاني والدلالات الخبيئة والمتعددة في النصوص المقروءة في ضوء معاييرها ومقترحاتها. أو الى اللامعنى في متاهته اللغوية الماكرة، إلى ذلك السديم الذي يضيع فيه الدليل والمعنى، ويتم التضحية بالتاريخ والوجود، على مشرحة اللغة وسيلانها الجارف كما عند (دريدا) على سبيل المثال.
حزمة مفاهيم ومقترحات استقرت فترة من الزمن كمسلمات، تتعرض للاهتزاز والنقد والاستقصاء، في تجليها العربي المرتبك، كما (بالطبع) في أصولها ومنابعها.

هذان المقالان لشربل داغر وخميسي بو غرارة، في ترجمته لهانس بارتنس، يؤشران،إلى قراءة وأفق من هذا القبيل.
نتمنى مستقبلاً في مجلة نزوى، أن نواصل عبر أصدقائنا الكتاب والشعراء والباحثين، تلك الأسئلة النقدية وتعميقها حول الكثير من تلك المفاهيم والتصورات التي تعجّ بها ساحة الثقافة العربية، رغم تجاوز الكثير منها في سياقاتها الأصلية، فكأنما هذه الثقافة عليها أن تجتر ماضي الآخر مقابل اجترار ماضيها السلفي، على نحو عقائدي جامد، لا يخضع لحركة الفكر والحياة والتاريخ في تحولاتها وانكساراتها اللامحدودة. نطمح إلى توسيع دائرة الأسئلة النقدية وتجذيرها وفق المعطى الخاص لسياقات الثقافة العربية، في تفنيد تلك المفاهيم التي زُرعت فيها بشبه العملية القسرية على تربة تختلف في خصائصها وتاريخها وتطورها، وهو ما يتنافى مع التلاقح الفكري الخلاّق بين الثقافات والشعوب.
فاستثمار انجازات، الآخر، المعرفيّة إذا لم تخضع لمثل هذه السياقات الخاصة والنقدية، تتحول عن وجهتها الخصبة الى وبال وعشوائية في تكرارها «الحداثي» و«البنيوي» و... الخ، الأجوف..

هذا ما حاولناه ونحاوله في مجلة نزوى التي هي ملك كتابها وقرائها بالدرجة الأولى ومنهم تستمّد شرعيّة وجودها الذي يغتني بأرائهم التعددية وأفكارهم وخيالهم باستمرار.
مثل مقالات ودراسات أخرى تتوزع على صفحات هذا العدد الذي يشهد انصرام عام وبداية عام جديد؛ وأسوة بالأعداد السابقة التي تشكل أفق المجلة ومسارها الطامح الى الاختلاف في ظل المحن العاتية للزمن العربي الراهن.

نزوى

بين نقد البنيوية والتخلص من العقلانية:

عودة التذوق الأدبي

شربل داغر★

استوقفني أثناء اقامتي في فرنسا، قبل العام ١٩٩٤، تباعد الاهتمام بكتابات جاك ديريدا بين فرنسا وألمانيا وغيرها من بلدان أوروبية، من جهة، والولايات المتحدة الامريكية، من جهة ثانية. وهو التباعد عينه الذي استوقفني في السنوات نفسها، وبعدها، إثر عودتي الى لبنان، بين فرنسا وألمانيا وغيرها من بلدان أوروبية من جهة، والبلدان العربية من جهة ثانية. ولقد ذهبت مذاهب شتى في تفسير أسباب هذا التباعد، منها كسوف الايديولوجيات وما استلزمه من خفوت للتفسير التعليمي على أنواعه، وما تبعه من انصرام للمعنى أيا كان خطابه. ولقد أضفت مؤخرا الى هذه التفسيرات قولا فطنا ليورغان هابرماس، في كتابه الذائع الصيت «الخطاب الفلسفي للحداثة»، لاحظ فيه ارتباط ذيوع المنظور الديريدي بجامعات أمريكية لها عهد سابق وأكيد بالنقد الأدبي(١)، من دون أن يكمل هابرماس هذه الملاحظة بغيرها، وهي ان المنظور الديريدي لا يحظى بالعناية نفسها في البيئات الثقافية ذات الشاغل الفلسفي الراسخ. وهو ما يدعوني الى طرح السؤال الذي بات لازماً بالضرورة: أتُفسر العناية العربية القوية بديريدا استعادة نشطة للنقد الأدبي الذي كانت قد خفتت أسبابه عربيا، وتأكيدا جديدا لضعف الشاغل الفلسفي فيها؟

★ شاعر وأكاديمي من لبنان

ان انعقاد هذه المعاينة العجولة قد لا يفي بالجواب عربيا، إذا انتبهنا الى ان المنشغلين بمنظور ديريدا في البيئات العربية لا يقتصرون على نقاد أو أصوات جديدة وحسب،وإنما أصاب أيضاً من كانت لهم مواقع معلنة في المنظور اللساني البنيوي، مثل الدارس كمال أبوديب(٢): أو عبدالله الغذامي، في وجهة اخرى، إذ جعل في أحد كتبه الاخيرة من «النقد الثقافي»، «بديلا» (٣)، فما يجري واقعاً؟

الشعر ، أو العوض عن الوجود

هذا ما أطلب التحقق منه في هذه المطالعة،في عدد من الوقفات، دارساً اخفاقات او انسدادات اللسانية البنيوية، من جهة، والعودة وان الخفرة للتذوق الأدبي، على ما اقول، من جهة ثانية. ولا يستوقفني في هذه المراجعة أمر ملاحظة التغيرات في الاصطفاف النقدي العربي، إذ قد يعتني بها من يبغي رسم مشهد سوسيولوجي وموقعي للمنظورات النقدية وللنقاد في مساعي التصدر والافحام بين أقرانهم العرب ومن دون غيرهم(٤). أما من يبغي التحقق من أحوال نقدية وفلسفية وغيرها في النص، فان عليه أن يسلك سبيلا آخر، لا يكتفي فيه بمعالجة ظاهر ما تقوله النصوص النقدية، وإنما عليه أن ينسبها الى منتجيها وسياقاتها، وان يتحقق منها، حيث هي، لا في اشباهها التطبيقية المبتسرة لها(٥).

ذلك ان النقد يتردد أمام بوابات عديدة، أمام تشابك مناهج وآليات، من دون غلبة ظاهرة لهذا المنظور او ذاك، وتبدو لحظة النقد في ذلك «رخوة»، اذا جاز القول: فهذا ناقد يتابع طريقته البنيوية في استقراء النص الأدبي ولكن من دون استقواء معلن أو مضمر بخلاف ما كانت عليه البنيوية في سنواتها «الظافرة» السابقة؛ وذاك يعود الى طريقة تقليدية ولكن من دون حذر أو رادع هذه المرة؛ وهذا ثالث يدعو الى «نقد ثقافي» ولكن بحلة تقليدية، وهذا آخر يمضي في «تأويلية» لاتعدو كونها عودة رتيبة لطرق التفسير الأدبي القديمة.. ويبدو المشهد تصالحياً في كيفية ما، او لا يقوى فيه نقد على ادعاء غلبة، عدا أن النقاد يظهرون على اختلاف مواقعهم ومواقفهم حذرين، مستعدين للتراجع، إذا جاز القول، أمام أية تحولات جديدة او محتملة، فكيف تغيرت الأحوال؟ وما هذا الوهن البادي؟

تغيرات واصطفافات وسمات تجمع في بعضها على الخروج أو الانفكاك من سلطة النص الآمرة والآسرة في آن، والتعويل على ما حوله من محيط وبيئة ومرجعيات وانسقة عابرة له، وقد يكون في الخروج هذا ما يدل على نواقص او تشوهات البنيوية، او على أشكال تعسفها الأكيد، ما أحسبه اعادة توازن لازمة ومطلوبة في الدرس النقدي. ذلك أن النقد البنيوي في وجوهه الغالبة أحال النص الى وحدات ذرية ومتعالقة ولكن في هيئات مجوفة، إن جاز القول: مجوفة من الانسان، من التاريخ، ومن جملة محددات تقع في أفق المعنى. هذه العودة محمودة، إذن، الى محيط النص إذ تقيمه في نطاقه بعد طول ابتعاد، وتعيده الى ما يدخل في تكوينه بالضرورة. غير ان اعادة التوازن تتم في أحوال شديدة التعثر والتشظي والتردد، ما ينتج حالاً من الرخاوة او بالاحرى من القوة الواهنة.

وإذا كان «النقد الثقافي» يحظى في هذه الأحوال بحال عافية اكثر من غيره، فهذا لا يعود الى جدته- إذ أنه معروف في بلاد الغرب منذ عدة عقود- وانما تتأتى هذه العافية من لحظة الارتباك ذات الاساس البنيوي. ذلك أن هذا النقد، «الجديد» في ترويج البعض له، يبقى عليل المنهج إذا ما قيس بصرامة المنهج البنيوي، والسؤال المقلق يكون في هذه الحالة: ألا نكون في ذلك نعود، من حيث ندري او لا ندري، الى النقد التقليدي في نهاية المطاف، والى تحكم الناقد الاستنسابي بالنص، الى تذوقه الجمالي ليس إلا، أشبه بالمتنزه الخفيف في حديقة النص، من دون حسيب أو رقيب في اقامة البرهان على ما يقوله؟

العولمة أو النص، أو التفكيكية، او النقد الثقافي، أو البنيوية، أو التأويلية، معطيات لا مقدسات؛ مقترحات بالتالي لا حقائق نهائية؛ مواد للتداول لا ذهب الحقيقة الخالص. إلا أننا لا نزال نتلقى ونستهلك، بالمعنى التالف

للكلمة. نفضل الوقوف تحت الشعارات بدل التفكير بها، ونختار التحزب بدل التحقق من أسباب الانضواء وجدواه. ذلك أننا نستهلك الحداثة، أي بضاعاتها، من دون أن نساهم في انتاجها، ولا في التفكير بها في أدنى الاحوال: نكتفي وحسب بتصريفها، بل بالتحزب بها، حيث ان فرسان النقد يعاملون المنظورات- ومنها البنيوية وغيرها أو ما بعدها- مثل أسلحة للاحتراب الداخلي تعينهم في التصدر، في مجتمعاتهم وبين أقرانهم.

هذا التشظي، هذا التعثر في المشهد النقدي المحلي لا يعدو كونه حاصلا لما يحدث خارجه، في المشهد النقدي الغربي، ولما يحدث فيه من تغيرات واصطفافات أصابت البنيوية خصوصاً، وخففت من غلوائها أو من ادعاءاتها الآمرة والناهية. وتظهر العودة، على سبيل المثال، الى «القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللغة» (٦)، في طبعته المجددة (١٩٩٥)، بعد السابقة (١٩٧٢) تغيرات لافتة لا تقتصر على اجراء تعديلات في تعريف هذا اللفظ المفهومي أو ذاك، او في زيادة بعض المفاهيم على القاموس، وإنما تتعداه لتشمل مبنى البنيوية نفسها. يقول المشرفان على الطبعة الثانية، في تقديمهما الجديد للقاموس، ما حرفيته: «ان عدداً من المواقف التي بدت، قبل عشرين سنة، مثل حقائق لا يرقاها الشك، لا تبدو اليوم (في الدرس اللساني) سوى محطات تاريخية» (م.ن،ص٧). وهو ما يتبعانه بهذا التأكيد الآخر: «لم تعد اللسانية العلم الموجه لغيرها، مثلما جرى تقديمها؛ واذا كانت الدراسات الأدبية لا تزال تتوجه صوب اللسانية، فذلك لكونها وسيلة درس، ليس إلا، لا نموذجا» (الصفحة نفسها).

باتت اللسانية البنيوية جزءا من تاريخ نقد النص، فاستكان الدرس النقدي الى نوع من «التواضع» الذي لا يكشف طبيعة وهنه الفعلي، وتفلت هذا الدرس النقدي من تشدد سابق، وتحلل من اشتراطات كانت محل التحقق الأكيد من تعثره او توفقه. وانساق هذا الدرس، في اكثر من منظور،الى اجرائية رتيبة وخافتة الادعاء والتطلع في بعضها، أو الى استسهال القراءة النقدية بما يقيم الاستنساب والتذوق سبيلا للنظر.

اكتفي في هذا السياق بطرح وجه أو مثل دال على هذه الحال «التثاقفية» في النقد العربي المعاصر، وهو التعويل على الشعر كعينة للدرس النقدي. وهو تعويل أتحقق من أحواله عند الديريديين و«الثقافيين» و«التأويليين» وغيرهم من النقاد العرب، من دون أن تحظى أنواع النصوص والخطابات العربية الأخرى بكبير درس، إلا فيما ندر؛ وإذا ما وجدت دراسات في الرواية على سبيل المثال، فإنها تبقى محدودة التطلع المعرفي إزاء دراسات نقدية في الشعر تطلب علاقة مستحكمة بالفلسفة، بعالي الثقافة وبكثيف الوجود أيضاً. وهو مظهر آخر من أحوال «التثاقف» المتفاقم اذا جاز القول، الذي يُسرع حركة تكيفه طلباً باللحاق، من دون أن يكون لتغيراته أسباب انتقال مجدية ومقنعة واقعة في خطابه نفسه، بل في مشهد آخر وفوق مسرح مختلف، بدليل ان بعض النقاد ينتقلون وحسب من منظور الى آخر، من دون أن يربطوا أو يفسروا في النقلة الثانية أسباب الامتناع والتراجع عن المنظور السابق. ولكن ماذا عن الشعر والنقد، بل عن الشعر والفلسفة أساساً؟

إن مراجعة المواد التي تدرسها الفلسفة في الخطاب الغربي تظهر، ولا سيما منذ القرن التاسع عشر، مع عدد من الفلاسفة الألمان تحديدا، ميلا صريحا الى التعامل مع النص الشعري، بل الى النظر الى الشعر، منذ هيجل على الأقل، على انه «خلاصة الفنون الكثيفة». هذا التعيين للنص الشعري انتقل أو حكم بدوره الدرس اللساني الحديث في القرن العشرين، إذ أن دارسيه تعاملوا مع القصيدة على انها خلاصة اللغة وكثافتها النوعية الدالة. ولقد بلغ هذا التعويل على الشعر، ولا سيما مع أ.ج جريماس، حداً عالياً إذ جعل من درس الشعر، ومن درس «الشعرية» نفسها نموذجا لغيرها من الأجناس الأدبية والفنية عموماً(٧). وهو ما عرفناه في «شعرية الرواية»، و«شعرية المسرح»، و«شعرية السينما» وغيرها.

وما يثير النقاش في هذا المسعى هو أن الشعر- لو

اعتمدتُ على أبسط تعريفاته- يمثل مفارقة مبتعدة مع جاري اللغة، مع استعمالها، ولا يشكل بأي حال خروجا عليها، فيما جرى التعامل مع الشعر، وفق هذا المنظور، على انه شيء قد يتعدى التاريخ نفسه؛ وهو ما أتناوله في كتابات جاك ديريدا: أعلى ديريدا من شأن «الكتابة» بدلا من الشعر، على أن ما طلب- بعيداً عن مسألة الاجناس الكتابية- لا يبتعد عن الشعر بل يشبهه، إذ طلب التوقف أمام نصوص بعينها، توفرعالي التجربة باللغة، كما في كتابة جان جينيه وغيره. لم يطلب ديريدا الشعر تحديداً، ولا غيره كنوع، بل طلب شيئاً نوعياً في انتاج اللغة، حدده في «الكتابة» بل في نوع من الاشتغال فيها يقربها عملياً من تجريب الشعر الأقصى، بعد أن حدد للكتابة هذه سمتين دالتين عليها، وأن في أشكال شديدة الخفر: الذاتية واللهو، بل جعل لهذه الكتابة موعدا تاريخيا، في القرن السابع عشر، ما فتح النقاش على أسئلة عديدة: ماذا عما سبق هذا الموعد المضروب من كتابات؟ وماذا عن غيرها من كتابات بعد هذا الموعد؟ هل اجتمعت فيها أم في بعضها وحسب قوة «الاخلاف» أو «الإرجاء» الذائعة الصيت؟ وماذا عن الفروق التي في الإخلاف: كيف يكون معناها مرجئاً؟ أهو خاف على كاتبه إذ يكتبه، لا على سواه كما في التحليل النفسي للنص الشعري، ولا على ديريدا بأية حال؟ وإذا كانت هذه العملية في حاصلها لا تفضي الى ضبط معنى ما، فما يعني التحويل والارجاء في هذه الأحوال؟ وماذا عن الفروق نفسها: أهي معينة في قاموسية اللغة واستعمالاتها أم في تجريباتها غير المسبوقة؟ وإذا كانت مسبوقة ألا يعني أنها قابلة لاستقبال تأويلي لها؟ وإن كانت غير مسبوقة، فإما أن تكون ممتنعة عن أي تأويل، في خلاء «اللوغوس»، الذي يكون افتراضا عدميا في هذه الحال، أو قابلة لتأويل ما، ولا يقع بالتالي خارج «اللوغوس»؟(٨)

قد يجد البعض في العدمية الفلسفية داعيا لمثل هذا النظر (أي اسقاط أي معنى) ، الا أنني أجده في شاغل آخر، في ابتداء القول الفلسفي من الفيلسوف، من قدرته على «إفحام» الآخرين، وفي جعله المقال الفلسفي «تحفة فنية» (مثلما قال ديريدا عن عمله في درس كتاب كنط: «نقد ملكة التذوق»). فما يعتني به ديريدا يضرب عرض الحائط بأصول كتابة المقال الفلسفي،بما يحتاجه من اسلوب عرض وتقشف وإبانة واعتناء بالموضوعات، منصرفاً الى نصب ذاته، ملكته التفكيرية – الكتابية، مثل خشبة مسرحية تعنى بجعل المقال خشبة ذات أصوات لا تعدو كونها تنويعاً على مقام الأنا (أطلق ديريدا على جزء من مقالته حول فان كوخ عند نشرها الأول تسمية «الأصوات المتعددة»). وتخدم ملكتُه توجيه قوله وفق مسارب متعرجة ومتقاربة ومتعارضة أحياناً، بما يفيد وجهة المعنى الذي يقصده ويطلبه؛ ولا يتوانى ديريدا، إذا اتخذت هذه الوجهة سلوكاً متعرجاً، عن التذكير بأنه عائد إليها بعد وقت. ذلك أن ديريدا يعنى بايجاد توافقات وتباينات وتناغمات بين أمور ناشئة في المقال متولدة من حركة النص، من ألفاظه، من معانيه، لا من لزوم التوسع الفلسفي في عرض مسألة المقال الفلسفية. وهو «يمرن» في ذلك «عضلاته»، كما نقول في عبارة شعبية، وأقصد بذلك ابراز قدراته على الكتابة الصرف، على التفنن بطاقات اللغة وامكاناتها، مثل أي كاتب فنان، لا مثل أي فيلسوف (واجداً، على سبيل المثال، علاقة بين وجود «عروة» في الحذاء (oeillet) ووجود لوحات لفان كوخ موسومة بـ«عروة» الورد: وهي لقيا الكاتب في اللغة، المتفكه فيها، واقعا)، وهو ما نعانيه في ظهورات كثيرة لكتابته، مثل استعمال أشكال في التوزيع الطباعي للنص لا تبتعد عما سعى إليه شعراء فرنسيون وايطاليون وغيرهم، منذ نهاية القرن التاسع عشر على الاقل. وهو ما يجد مثله الأقوى في «لعبه» الشديد على التقارب الدلالي بين لفظ «تصوير» في الفرنسية (peinture)، ولفظ «مقاسات» الحذاء في الفرنسية، أي (pointure)،وهما لفظان مختلفان في حرف واحد: وفق

هذا التعثر في المشهد النقدي المحلي لا يعدو كونه حاصلا لما يحدث خارجه، في المشهد النقدي الغربي، ولما يحدث فيه من تغيرات واصطفافات أصابت البنيوية خصوصاً، وخففت من غلوائها أو من ادعاءاتها الآمرة والناهية

هذا «اللعب» عينه أسميت في دراسة سابقة لي مسعاه الفلسفي بأنه «يحتذي» الفن (وفق معاني «حذا» العربية كلها). وأزيد على ذلك بالقول: إذا كان منظور ديريدا في «الإخلاف» يفتقر الى أسانيد كتابية له في التاريخ الأدبي والفلسفي، فإنه يقدم في كتابته تمثيلاً لما يريده من قوة الاخلاف هذه.

هكذا يمكن القول بأن ديريدا يعمل لصالح ابتداء كتابي ينشغل بالتعبير على حساب التفكير. وهو ابتداء يجد مرتجاه أو بلوغه في ايصال قدرة الكاتب على الظهور، في بروزها، بل في سطوعها الأشد، على أقرانه، على النصوص، من دون أن يكون قد خلف طريقة، ولا بناء معللاً معروضاً، بفعل كتابته على غيره للاستكمال والمتابعة: هو «يفحمهم» في المناقشة مثل سفسطائي قديم.

هكذا جرى تجريد النص من الآلهة، من الماوراء، من الهاهنا، من الكاتب، من أنظمة بناء النص، وتمت اقامته في البهمة: اسكتوا النص عن الابلاغ، وقطعوا فيه نقاط التدليل، وبات عرضة لأي تلاعب استنسابي في القراءة، بما يتيح التعرف علي الدارس واقعاً، لا على ما يدرسه، أي النص نفسه.

وإذا كانت اللسانية البنيوية قد أحاطت نطاقها بنوع من سياج مفهومي وتطبيقي، لاظهار جدتها الحاسمة، فإن هذا التحديد لها لا يغيب عن ناظري كون هذا البناء تقيد بغيره، وتشبه به: هذا يصح في التعويل على الشعر في المنظور الفلسفي، وهذا يصح كما يفسر التأويلية المتزايدة، أو الهرمونوطيقا كما يقول البعض: الدارس اللساني غفل عن العالم، أوغض النظر عنه، واكتفى منه بالنص، جاعلاً منه «العوض عن الوجود»، كما أسميه، وهو ما يمكن التحقق منه في هذه الدراسات حيث انها باتت تكتفي بما يقوم عليه النص في لفظه، في مبنى علاقاته، على أن كل ما يعنيه موجود فيه، وهو موقف المفسر الديني القديم، الذي كان يكتفي بالنص الديني بما يقوله لكي يستخرج منه الحقيقة: غابت في ذلك حقيقة الواحد، إذا جاز القول، واكتفى الدارس اللساني بحقيقة النص. وهو ما ادى الى تأويلية مختلفة، غير إلهامية إذا جاز القول، جعلت كلود-ليفي شتراوس ورومان جاكوبسون في دراسة شهيرة لهما عن «قطط» بودلير، يتوصلان الى احصاء نوع القوافي في القصيدة، إلى تعالقاتها، على أنه ما يمكن أن يخلص إليه الدارس منها: باتت هذه المادية تبر الوجود، وباتت كفايته أيضاً. هذا ما جعل النص معطى تماماً، إذا جاز القول، مثل فعل كامل في خلوصه الى هيئته، وشكله، وما يخفى فيه من أسرار تكوينه وانتظامه. وهو ما أبعد درس النص عن انتاجيته الانسانية، عن كونه فعلاً يقوم على علميات انتاجية، تبنيه وتغيره، وتحوله، وتجعله عرضة لتاريخية ما، لصنع ما، وهو ما أريد التدليل عليه في النظر الى نص مبعد عن النظر اللساني البنيوي، وهو النص المترجم، فماذا عنه؟

الترجمة دالاً على النص

اشتغلت اللسانية البنيوية على النص الأدبي عموما، والشعري خصوصاً، من دون غيره، فيما لم يصرف أ.ج. جريماس «مع عدد من النقاد» سوى كتاب وحيد للنصوص الاجتماعية (نصوص التاريخ والتاريخ الفني...)، من دون غيرها من الانتاجات اللغوية (٩): انتاج لغوي واحد بقي خارج الدرس، وهو النص المترجم، لماذا؟

فالترجمة لا تحظى بمقامها بين النصوص، وبالتالي بين المقاربات البنيوية، أياً كانت. وفي ذلك ما يدل، لا على الترجمة نفسها، بل على البنيوية، على ما تخفيه في عملياتها من تقويمات مغلفة بعمليات الوصف والدرس.

لا تأبه اللسانية البنيوية بالنص المترجم: نص مهمش، مبعد تماماً من نطاق درسها، فيما يبقى النص المترجم بذلك مجالاً لدراسات تقنية الطابع، لا تعدو كونها تتحقق من مدى أمانة أو حسن وصول النص الأول الى لغته المستقبلة. وهو ما تقوله العبارة الايطالية الشهيرة: «الترجمة خيانة»، والتي أرد عليها بالقول: ولما لا؟!

هذا ما تحقق منه ناقد ايطالي قبل عدة عقود في مجال الاستنكار، وهذا ما يردده بعده كثيرون، ومنهم نقادنا،

غير آبهين بمعاينة المسألة نفسها، ولا ب«تقليبها» كما تقول العربية. هذا ما أنعمُ النظر فيه منذ سنوات، بعد أن طلبت، ذات يوم، من طلابي في الجامعة نقل جزء من قصة قصيرة في الفرنسية الى العربية، من دون أن يعرفوا يومها أن الجزء مستل من قصة قصيرة موضوعة بالعربية أساساً، وهي لغسان كنفاني. أمعنت النظر في ترجماتهم من دون أن أعود الى النص العربي. ثم طاب لي بعدها اجراء التمرين التالي: ماذا لو أخضع نص كنفاني في صيغته العربية من جديد للترجمة، وصوب الفرنسية هذه المرة؟ ماذا سيتأتى لي من مقارنة النصوص بعضها ببعض؟ ألن أكون أمام «بابل» اللغات فعلاً؟ من دون شك. ألن افتقد بين نصوص الطلبة والمترجم الفرنسي، وهي متعددة ومختلفة، نص كنفاني في نهاية المطاف؟ بالطبع. ماذا لو وقعت مدونات الترجمة هذه كلها بين أيدي الناقد الايطالي، صاحبنا؟ أما كان سيعيد ويكرر قوله الشهير: «الترجمة خيانة»؟

لن أغضب صاحبنا، لكنني أحيله الى ما أقع عليه في قراءاتي المتعددة، في دوريات مختلفة: تشير المقالات هذه الى أخطاء في الترجمة ارتكبها هذا المترجم او ذاك، بل بت أرى أكثر من ترجمة واحدة لكتاب أجنبي. وهي ظواهر متعددة تفيد أننا ننظر إلى الترجمة نظرة تمامية، إذا جاز القول، فما تعني «التمامية» هذه؟

تعامل الناقد الايطالي، والكثيرون من مترجمينا، مع الترجمة من جهة النص الأول، مشترطين حصول التمام النصي في عملية النقل، غير طالبين من النص الثاني، النص المترجم، سوى الامانة لما يتم فعله ونقله. ولكنني أتساءل: كيف يحدث أن المترجمين يقعون في أخطاء. على الرغم من أمانتهم الخلقية وغيرها من المواصفات المطلوبة؟ كيف يحدث أن مترجما متمرساً يقع في أخطاء ينتبه إليها من هو أقل منه باعاً؟ وكيف يحدث أننا لا نتوصل الى نص مترجم واحد، إن زدنا عدد مترجمي النص نفسه؟ كيف يحدث أن الترجمات تختلف في النص الواحد عينه؟

يمكنني أن أزيد من عدد الاسئلة، ومن حراجتها، وهي كلها تفيد عن الأمر عينه، وهو أن شيئا أو أشياء تحصل بين النص وترجمته، ولا تجيب عنها نظريات الترجمة التي تكتفي بالحديث عن الأمانة وغيرها. وهذا الشيء، أو الأشياء، هي ما أجمعه تحت هذا المفهوم: «التمامية».

ذلك أننا ننظر الى الترجمة نظرة مستقاة من اعتقاد قديم، قوامه أن كل ما ينتجه البشر في الكتابة لا يعود كونه افراغاً أو تثبيتاً لشيء سابق على فعل الكتابة، ولا تؤثر فيه الكتابة نفسها عند حصولها. كما لو أن الكتابة فعل غير بشري، جاهز قبل حلوله في مادية لفظية. وهو المنظور عينه الذي نرى فيه الى الترجمة، إذ نطلب منها أن تنقل إلينا تمام ما سبق له أن تعين في كتاب مثبت. وهو ما يجعل الترجمة خيانة مستقبحة، إذ انها تحيد دائماً بالنص المترجم عن اصله، عن صراطه، عن تمامه الأكيد.

إذا كان «النقد الثقافي» يحظى في هذه الأحوال بحال عافية اكثر من غيره، فهذا لا يعود الى جدته- إذ أنه معروف في بلاد الغرب منذ عدة عقود- وانما تتأتى هذه العافية من لحظة الارتباك ذات الاساس البنيوي

نقول هذا في صورة ضمنية، كما لو أننا نقوى فعلا على انجاز التمامية هذه. ذلك أننا نتناسى، أو لا نلتفت الى الترجمة من جهة ما يستقبلها، من جهة النص الثاني، من جهة اللغة المستقبلة او المترجم نفسه. فكيف نقول ان اللغة تقع في «الفروق» مثلما قال أبوهلال العسكري منذ عنوان أحد كتبه الشهيرة، ونسى ذلك عند إجراء الترجمة، أو عند التفكير في مسائلها؟ كيف لا نلتفت الى ان اللغة تقوم، من جهة، على تمييز الدقائق واللطائف في المفردات وعلى تأكيدها، ونطلب من اللغة، من جهة ثانية، تأدية هذه الفروق كلها من لغة الى أخرى؟

يمكنني أن أعدد الاسئلة، وهي كلها تفيد أن اللغة تستقبل بما وسعت مبانيها ومفرداتها، لا في صورة مطلقة، بل وفق كيفيات أقل أو أغنى بين لغة وأخرى، تبعاً لممكنات الحقول الدلالية. وهذا ما يمكن قوله عن المترجم بدوره، إذ أنه يستقبل، هو أيضا، بما وسعت قدراته وامكاناته. فلا يفيد- والحال هذه- أن نؤنب المترجمين مثل صاحبنا الايطالي، وإن كان المطلوب في الترجمة

الأمانة، لا النقل المشوه طبعاً. بل ما يفيد هو أن ننظر الى الترجمة على انها فعل تأليفي، فعل «خياني» بهذا المعنى، وإن غير مقصود، فما أقصد بذلك؟

أريد من ذلك القول ان الترجمة ممارسة كتابية، لا تقنية واجرائية وحسب؛ ولها أن تتوافر فيها شروط اللغة المستقبلة، لا التقيد وحسبما تمليه عليها معطيات النص الأول ومواصفاته.

ويعني هذا في حسابي أن الترجمة الموفقة والجميلة هي التي تنسيني انها منقولة عن غيرها، فتبدو لناظري كما لو انها موضوعة أساساً في اللغة التي تستقبلها. كما لو انها من «أهل البيت»، لا دخيلة عليه، شرعية وفق هذا المعنى وان دخلت خلسة او في هيئة خيانية.

ذلك أن الترجمة، بعيدا عن دورها التوسطي في التعارف والتعارف بين البشر والثقافات واللغات، تجريب مكشوف لما هو عليه النص واقعاً، ولما هي عليه الكتابة أساساً، في حقيقتها المادية لا المثالية، في مجرى علمياتها، لا في تصورات مسبقة ومسقطة عليها. فالترجمة ترينا، طالما انها تقوم على امكان حصول مدونات مختلفة انطلاقاً من نص واحد، أنها مثل أي فعل كتابي آخر تقوم على التجريب والمحاولة. كما ترينا الترجمة انها تنتهي الى توصلات كتابية، إلى حلول نهائية تعتمدها وتقرها وتثبتها، شبيهة بما يعرفه الكاتب في عمليات الوضع نفسها، إذ يجرب ويقر ويثبت ما يعده لاحقاً من كلامه «الخالد». فكيف لا نعطي الترجمة المكانة التي تفوز بها الكتابة أساساً؟

لا أقصد من مجموع هذه الملاحظات أن أقلب الترجمة من نقل الى تأليف، ولا أن أبيح بكلامي هذا عمليات التشويه التي قد تقع فيها علميات الترجمة عند من لا يحسنها ويمسك بأسبابها كلها. بل أريد من ذلك أن أنظر الى النص المترجم في دائرة النصوص، لا على هامشها، وان أخفف من مفاعيل النظر التمامي الى مسائل النص والتأليف في ثقافتنا، ذلك أنني أميل الى الاعتقاد بأن ما نسميه «النص» لا يعدو كونه «حاصلاً نصيا» ليس إلا، مثله مثل أي نص مترجم، وتعتورهما بالتالي مصاعب التكوين، وإن تخفى في حالة أحدهما (أي النص الموضوع)، وتبدو جلية في الثاني منهما (أي النص المترجم).

التأويل في أفق المعنى

والغريب في إهمال اللسانية البنيوية للنص المترجم كونها لم تعبأ بنص قابل للدرس، هو بدوره، وفق أساس الجملة التي جعلته أساسا لدرسها. فالنص المترجم قابل للتقسيم، بل هو مسبوق التقسيم، إذ يتقيد بتوزيع الجمل، ما يسهل سلفاً التعرف عليه والتعريف به في آن.

وقد يكون مبعث الإهمال ناتجاً عن أسباب أخرى، منها، بل أولها، أن اللسانية درست اشتغال اللغة في اللغة أكثر مما درست التحققات اللغوية، ولا سيما النصوص منها، إلا أن الاشتغال بالتركيب اللغوي جعل الدرس يقتصر على عمليات مثالية، مجردة، مخلاة من أية حمولة إنسانية أو تاريخية وغيرها. فبدأ النص في أحسن أحواله نصاً وظائفياً، مقتصراً على عدته التشغيلية، والقابلة للمعاينة، بل للحساب العياني، إذا جاز القول، وهي الجملة. وانقادت المقاربة البنيوية بذلك الى التعامل مع الانتاج اللغوي، في هيئاته النحوية، والتركيبية، لا التواصلية والتخاطبية بأية حال.

باتت اللغة في ذلك، شيئاً مادياً، جسماً محسوساً، غير بعيدة في ذلك عما انتهت اليه الدراسات الفلسفية التي انتقلت من درس الوجود الى درس عينات منه، ومن درس العينات نفسها الى درس مواصفات ماثلة فيه: هكذا ينتهي مارتن هايدجر في دراسة شهيرة له عن «أصل العمل الفني» (١٠). إلى القول بأن «حقيقة» الحذاء لا تمثل في الحذاء المعروف في اقدامنا، بل في هيئته، في مثوله فوق لوحة، هي لوحة فان كوخ الشهيرة لحذائه، هكذا باتت اللوحة، كما قلت، «العوض عن الوجود»، أي ما يكتفي به عنه، وما يستبدل به على انه الأفضل تعبيراً وتدليلاً عليه.(١١)

استوقفتني هذه المقارنة، بل هذه الفكرة، في غير دراسة، وهي أن الدارس انتهى في عدد من المناهج الى الاكتفاء بما يمثل فوق مكتبه، مثل اللوحة او صورتها، أو النص نفسه، كما لو انه دارس في مختبر، في ما يعرض له تحت المجهر، غافلاً عن كون النص أو اللوحة مسبوقين ومستلحقين بما يقومان عليه وبما يجعلهما مادة تواصل وتخاطب بين المنتجين والمتلقين.

ولقد وجدت في كتاب ميشال فوكو، «الكلمات والأشياء»، تمثيلاً جديداً لهذه الفكرة، إذ جعل فوكو من «الأدب»، ابتداء من سرفنتس، عملاً «انبثاقيا»، متولداً من حركيته نفسها، مقطوع الصلة بخارجه(١٢)، ولقد وجدت في لعبة «الجثة الشهية» (le cadaver exquis) عند السورياليين خير نقد لهذه الفكرة. فما حكاية الجثة الحية، واقعاً؟

فقد عرف عن السورياليين الشعراء تعويلهم، في جملة ألعاب فضائحية، على ممارسة أطلقوا عليها تسمية «الجثة الشهية». وتقوم على كتابة أحدهم جملة أو اقل أو أكثر منها فوق ورقة، لا يلبث أن يطويها ويدفعها الى زميله، الذي يكتب بدوره عليها ما يشاء، وهكذا دواليك، إلى ان ينتهوا من كتابة سلسلة نصية متتالية. مما يمكن القول عن الناتج، عن الحاصل النصي، كما اسميه؟

هناك احتمالان ممكنان: إما أن نقول إن المكتوب لا معنى له، وهو نوع من «الهباء الجمالي». كما يحلو لي تسميته، وإما أن نقول عن المكتوب أنه قابل لتأويل، وهو تأويل لا يمكن أن يقع خارج تلقينا للمعنى، وهو تلق تاريخي لازم بالضرورة. بهذا المعنى أقول إن الابتدائية الانبثاقية التي يتحدث عنها فوكو تفتقر الى ما يسندها، حتى وإن صحت في نشأتها، وهو ما يجعلها موضوعاً لتلقٍ، لتأويل، أي نحن؛ ولا وجود لها إلا بالقدر الذي نستقبلها به، وهو استقبال يلزم النص بخارجه بالضرورة.

وهو ما أدلل عليه كذلك بما يقوله أمبرتو إيكو في مقدمة أحد كتبه (١٣)، إذ يفيد في حكاية أن احدهم كتب رسالة، وأرسلها مع أحد خدمه الى شخص يقع بيته في منطقة مجاورة، فما وجد حاجة الى تدوين اسمه، ولا اسم المرسل اليه، فوق غلاف الرسالة، إلا أن الخادم أسقط الرسالة في الطريق، وتلقفها واحد آخر، ففضها وقرأها فلم يفهم المقصود الأول منها، بل غيره. وهذا ما حدث لمستلم الرسالة الجديد، إذ فقدها من جديد، وتلقاها عابر آخر. وهكذا دواليك، إذ تنتقل الرسالة من قارئ إلى آخر، ولا تنتقل معانيها بل تتبدل بمجرد الانتقال نفسه.

قد يفهم القارئ حكاية إيكو التي انقلها عنه فهما مختلفاً عما طلبه إيكو منها: قد يفهمها على انها الدفاع المتين لنظرية التأويل المتمادي، التأويل الذي لا ينقطع، بل يتحول من مغزى إلى آخر، فيما طلب ايكو منها عرضاً لنظريته الجديدة في «حدود التأويل». وهي نظرية تعني، في حسابه، وجود كاتب او مرسل أول قصد من الكتابة شيئاً بعينه، وعلى المفسر بالتالي أن يتتبع الكتابة، وان يقف على ما طلب الكاتب منها من معان ومغاز.

غير أن كلام إيكو يبقى أسير نظريته التأويلية السابقة، وإن يضع حدوداً لها تقيها من التفلت التام من معطيات النص المقيدة له. ذلك أن نقد البنيوية في أشكالها اللسانية، ومنها اسهامات إيكو فيها، كشف عن أن المفسر قد يذهب في تأويل النص مذاهب قد تستحصل من النص ما لا يقوله، أو غير ما يقوله الكاتب. وهو ما نلقاه في بلادنا في نقد بعض اللسانيين ممن يأتون بأمثلة شعرية ركيكة ويسندون إليها كلاما نظرياً او نقديا لا يناسبها، فلا يتعالق الشعر مع نقده وفق علاقة لزومية وواجبة بالتالي.

العولمة أو النص، أو التفكيكية، او النقد الثقافي، أو البنيوية، أو التأويلية، معطيات لا مقدسات؛ مقترحات بالتالي لا حقائق نهائية! مواد للتداول لا ذهب الحقيقة الخالص

يضع إيكو، إذن، حدوداً للشطط. إلا أنه يمتنع عن النظر الى النص، فيه وفي ما يحيط فيه ويمثل فيه في آن، وهو وقوع النص في جدل حواري بينه وبين غيره من النصوص والقيم والتمثلات والتصورات وغيرها. فما يحد واقعاً من شطط التأويل ولا نهائيته المجانية في نهاية المطاف، لا يقوم على إيجاد حواجز أو ضوابط في النص، وإنما على الإمساك بأسباب الجدل الحواري التي تنشئ النص، وتعين أفق المعنى، وهو أفق الشراكة الانسانية والتاريخية.

أخلص من هذه المراجعة الى تحقق أساسي، وهو أن اللسانية البنيوية جددت التعامل مع النص ولكن وفق المنطق التمامي، الديني الأساس، وأخرجته مرة أخرى من دائرة الصنع الإنساني: لهذا أتحدث عن «حاصل نصي»، لا عن «النص». وهو ما يستتبع تحققا آخر، وهو أن الحديث عن حاصل نصي يفيد ان النص واقعٌ فيما يسبقه بالضرورة، وفي ما يصب فيه كذلك، أي تداول المعنى التاريخي وأفقه، أي الشراكة الانسانية.

عرفت اللسانية البنيوية إخفاقات، أو لم تفِ بواجب تطلعاتها المنهجية؛ كما عرفت أيضا انسدادات فبلغت «طرقاً غير نافذة»، أو أفضت الى حصائل شكلية ومجوفة غير ذات جدوى. كما عرفت المنظورات النقدية الأخرى، في تحاور مع البنيوية وفي تباين معها، سبلاً جديدة للنظر أعادت النص الى نطاق حيوي جديد بما يتيح فحصه ودرسه وتأويله. إلا أن هذا التجديد يكاد أن يطيح بالحصيلة الأهم التي طمحت إليها البنيوية اللساني وبنت عليها مسعاها الدرسي، وهي التعويل على البرهانية شرطاً دراسياً واجرائياً للعقلانية كأساس للدرس والجدل. فقد تم الخلط بين الفلسفة والانطباعات الأدبية، بين التفكير والتعبير، بين النقد والإثارة التسويقية وبين التعليل والتذوق. وبات الناقد في عدد من الأحوال أقرب الى لاعب خفة، بل الى ساحر، وبات التأويل لعبة من الكلمات المتقاطعة، الشكلانية، التي يكاد أن يكتفي الدارس فيها بالحمولات اللفظية للمداخل في «لسان العرب»، بدل العودة الى منظورات ومناهج قراءات تاريخية ونفسية ويغرها. هكذا ينساق بعض النقد الجديد إلى التخمين، لا إلى الترجيح؛ إلى التذوق، لا الى التعليل؛ إلى الظن الحدسي، لا إلى الحجاج البرهاني.(١٤)

وهذا ما وجب قوله في الاحتياج الى الفلسفة أساساً، وإلى نواتها المكونة لها، أي العقلانية، بعد أن استعاض عنها البعض بالبلاغة(١٥) أو البهمة الجمالية: فللفلسفة ما يبررها، ونحتاجها وان أضلت سبيلها، أي الاحتياج الدائم إلى قوتها العقلانية. الفلسفة هي ما يجمعنا، ما يقيمنا في حوار، في جدل، فيما بيننا، مع الهاهنا والماوراء. نحتاجها وإن لا تجنبنا الفوضى والجنون وانعدام المعنى والشطط المتمادي. نحتاجها مثل قوة رادعة، إن لم تكن رافعة رجاء. نحتاج إلى العقل في هذه الأزمنة المضطربة، وإن أصابه شطط، لا إلى التخويض العبثي، وإن «شرقط».

الهوامش

١ - Jurgen Habermas: le discours philosphique de la modernite, (traduit de l`allemand par: Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz), Gallimard, Paris, 1988, P225.

٢ - كمال أبوديب: «جماليات التجاور، او تشابك الفضاءات الابداعية»، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٩٧: يقوم هذا الكتاب في رسمه النقدي على محاكاة منظور ديريدا، وإن لا تخلو من نقد وتباين؛ كما لاحظ الناقد محمد البنكي بلوغ هذه المحاكاة حدود المشابهة في تسويق لفظين عربيين: «زئبرية» و«زئبقية» مقابل لفظي ديريدا الشهيرين: (difference) ، و((difference)) محمد البنكي: «التفكيك بوصفه زئبرية: قراءة كمال أبوديب»، مجلة «أوان» البحرين، عدد ٢/ ٢٠٠٢، ص١٤٣.

٣ - عبدالله الغذامي: «النقد الثقافي: قراءة في الانساق الثقافية العربية»، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء» ٢٠٠٠.

٤ - لأن بعض مساعيهم لا يعدو كونه تكييفاً وشرحاً ميسرين للمنظورات الغربية في نصوصها وسياقاتها المنتجة، وهو ما ييسر لهم كذلك سهولة الانتقالات والسرعة بين منظور وآخر.

٥ - ومن طريف ما يقع عليه الدارس، في هذا المقال أو في هذا البحث، عقدُ مقارنات بين ديريدا أو غيره وهذا الناقد العربي أو ذاك، في نوع من «الموازنة» الشكلية طبعاً. لا المعرفية ولا الثقافية بأية حال.

٦ - Oswald Ducrot et Jean- Marie Schaeffer et autres: Nouveau dictionnaire encyclopedique des sciencesdu langage, Seuil, Paris, 1995.

٧ - A.J Greimas (direction): Essais de semiotique poetique, Larousse, Paris, 1972.

٨ - بدايات ديريدا- وإن ذات تدشينية ضاجة منذ نهاية الستينيات- لم تلبث أن ارتدت على اعلاناتها: أهم هذه الاعلانات كان حجز اسم علم جديد، «الغراماتولوجيا» (grammatologie)، او علم الكتابة: وما خفي عن الكثيرين حينها ان ما يعلنه ديريدا يطلب قاعدة «اللوغوس»، فيما يقوم خطابه على اسقاطه المعرفي. هذا العلم المحجوز سيبقى شاغرا، ولا يعوض عن ذلك رفع لواء «التفكيك»، الموجود في صورة خفرة في كتابات ديريدا الاولى: أسقط الغراماتولوجيا من حسابه الكتابي، واخفى تنكبه عن أي تعليل وبرهنة (يقتضيهما أي علم جدير بهذا الاسم) وراء قول في التفكيك يزيد البهمة بهمة مزيد، وهو ان ما يجريه الاخلاف في النص مدوٍ حتى زيغ البصر و البصيرة.

٩ - A.J Greimas (derection): Introduction a L`analyse du discours en sciences socials, Hachette Universite, Paris, 1979.

١٠ - Martin Heidegger: «L`origine de l`oeuvre d`art», in: Chemins qui menent nulle part, (traduit de L`allemand Par: Wolfang Brokmeier), Paris Gallimard, 1980.

١١- يمكن العودة في صورة مزيدة الى: «فان كوخ بين هيدجر وديريدا: احتذاء الفلسفة للفن» في : شربل داغر: «اللوحة العربية بين سياق وأفق»، المركز العربي للفنون، الشارقة، ٢٠٠٣، صص١٥١- ١٦٣.

١٢ - Michel Foucault: Les mots et les choses, Gallimard,Paris, 1966, P315.

ولقد استوقفني في هذا الامر كون ديريدا، مثل فوكو، اقاما- على الرغم من اختلافات اكيدة بين منظوريهما- للنص المتولد من اشتغاله الداخلي المخصوص، عند فوكو، وللكتابة المتولدة بفعل طاقة الاخلاف فيها، عند ديريدا، أساساً لبناء منظوريهما، ولشغلهما النقدي: وهو اشتغال عوّل في المنظورين على ما قاله هايدغر قبلهما، بضرورة سؤال «الفن الكبير»، مثل عالي الشعر، عما يحدث في «الحضور».

١٣ - Umberto Eco: Les limites de Liinterpretation, Grasset, Paris, 1992.

١٤ - يختم ديريدا دراسته عن أحذية فان كوخ بهذه الجمل:

«جعل هذا السر، مع ذلك، مكشوفاً حتى في اللفظ عينه(...)

- لكن الانفصال (أو الانشقاق) واقع فيه أساساً، في الكلمة، في الحرف، في زوج (الأحذية، وأي شيء)، في انكشاف السر، الاسم يفيد ذلك، بات من اللازم، إذن، جعل هذا السر اكثر انكشافاً، مثل بقية رقم غير مجد.

- يجب ألا نعيد الكرة، بل ان نراهن على الفخ مثلما يقسم غيرنا على التوراة، ففي ذلك ما يستحق المراهنة، وما يتيح المنح، والتقدمة.

- ها هي (أي المحاورة المتعددة الاصوات التي تقوم عليها الدراسة) تنطلق من جديد.

- ها هي تعود من جديد.

- ها هي تعود الى الانطلاق من جديد».

Jacques Derrida: ((Restitutions de la verite en pointure)), in: La verite en peinture Flammarion, Paris, 1986, P436.

١٥ - ما يمكن ملاحظته في هذا السياق هو ان الفلاسفة وجدوا صعوبة لم يألفوها عند الحديث عن الأدب، ولا سيما عن الشعر نفسه، لا لعلو كعبه الجمالي، مثلما دافع عن ذلك غير فيلسوف، وإنما للتشارك والتداخل اللازمين- عبر اللغة- بين الفلسفة والشعر. لهذا فان لجوء ديريدا الى عدة «البلاغة» لدرس النص الفلسفي، او انصرافه الى التحقق من «بلاغية» هذا النص الفلسفي أو ذاك (ومنها هذا التأني الدراسي الشديد والمديد، الذي يصرفه ديريدا لفهم اعتمالات الكلام، وإمالاته، ومبثوثه الخفيف النبرة، إذا جاز القول) لا يبدو غريباً إلا في نظر البعض ممن نظروا الى النص الفلسفي في جانبه التعليلي والاقناعي وحسب. ذلك انه لجوء مسبوق عند غيره من الفلاسفة، أي النظر الى النص الفلسفي بوصفه نصاً لغوياً، ويعول على أدوات اللغة بالضرورة في بناء منطقه الكتابي، وهو تعويل قديم يرقى الى هذه العلاقة التعايشية- التنازعية القديمة، ابتداء من انشقاق «الكلمة»، بين الكلمة والكلمة، أي في اللغة، وفي احتياجاتها المختلفة.

ما بعد البنيوية: ديريدا، التفكيكية، ومابعد الحداثة

خميسي بوغرارة★

هذا النص عبارة عن ترجمة للفصل الخامس من كتاب «النظرية الأدبية: الأساسيات»(٢٠٠١): «Literary Theory: The Basics» للناقد هانس بارتنس Hans Bertens، الذي يأتي في أوج الحاجة إليه ونحن ننتقل من ثورة النظرية إلى مرحلة جديدة تتسم بالقراءة المقربة والتحليل الثقافي للنصوص الأدبية؛ فهو يقود خطانا عبر الاقترابات الرئيسية من الأدب ويضع كل حركة أو مدرسة نقدية داخل إطارها التاريخي والسياسي مدعما إياها بأمثلة حية من أكثر النصوص تداولا وشهرة؛ ويبين أن النظرية ليست مفيدة فحسب بل قد تغير طريقتنا في القراءة والتصور بصفة جذرية.

«لا يمكن أن نتصور مابعدالبنيوية بدون البنيوية؛ ولكن مابعدالبنيوية - بمساءلتها الجذرية لإيمان البنيويين باللغة وثقتهم فيها وبإمكانية التحليل الموضوعي - تزعزع بطريقة جدية إنجازات البنيوية. فمابعدالبنيوية، في صيغتها التفكيكية وخاصة عند جاك ديريدا، تركز على اللغة وترى أنها، حتى وإن لم يكن هناك بديل، أصلا وسيلة تواصل غير مستقرة ولا يمكن الاعتماد عليها؛ ولأننا نعتمد على اللغة في التعبير عن إدراكنا للواقع وفي صياغة معرفتنا لذلك الواقع، فإن الإدراك والمعرفة البشريين مشوبان بالنقص أصلا. وفي حركة مشابهة، ترى مابعدالبنيوية أننا لا نملك معرفة حقيقية حول «أنفسنا»، وأن هويتنا أيضا فريسة لعدم استقرارية اللغة. ويبين النقد التفكيكي الذي يعتمد على مثل هذه الأفكار أن عدم استقرارية اللغة دائما يفكك التماسك الذي تتظاهر به النصوص.

إن الروايات مابعد الحداثية التي تبدأ في الظهور في الستينيات وتتواصل في السبعينيات والثمانينيات قد تخلت عن ذلك التماسك المزعوم، كما أنها أيضا، من خلال التقنيات والإستراتيجيات التي تتبناها، تثير قضايا اللغة والهوية وغيرها. أما النقد مابعدالبنيوي الذي يتجاوب مع هذا النمط من الكتابة فهو يقبل بهذه الأرضية ويربطها مع النظرية ما بعد البنيوية».

مقدمـــة

لقد سبق أن اقترحت أن الستينيات وأوائل السبعينيات تمثل منعرجا حاسما أو حدا فاصلا في النقد الأنجلوأمريكي، كما أشرت أيضا إلى أن النقد السياسي - الذي تعرضت له في الفصل السابق (القراءات السياسية: السبعينيات والثمانينيات) - يبدو تقليديا مقارنة بالتطورات اللاحقة - ليس فقط في مجال الدراسات الأدبية المتأثرة بالسياسة، بل في الدراسات الأدبية بصفة عامة. ولكن كيف يمكن أن يكون النقد الماركسي والنقد النسائي والنقد المهتم بقضايا العرق تقليديين بينما كانوا في نظر الكثير من النقاد الأكاديميين على قدر هام من الخطورة والتطرف؟ ما من شك أن

★ باحث وأكاديمي من الجزائر

هذه المناهج كانت راديكالية في ظروف السبعينيات، لكنها، كل بطريقته الخاصة، متممة لبعض الاتجاهات والميول. فالنقد النسائي غيرالماركسي والنقد الزنجي يعملان داخل تصور ليبرالي إنساني للفرد: الذات في نهاية الأمر حرة، تحدد نفسها ولا يحددها غيرها (الخلفية الاجتماعية، الطبقة الاجتماعية، الوضع الاقتصادي، الخ...). كما أن هذا النوع الليبرالي الإنساني من النقد النسائي والنقد الزنجي بطبيعة الحال متفتح جدا على الأساليب المستعملة للحد من حظوظ وخيارات (وهذا أقل ما يمكن أن يقال) النساء والسود - نساء ورجالا - في المجتمع بسبب قوى التفرقة الاجتماعية، ولكنه يؤمن في نهاية المطاف بأن الذات فاعل أخلاقي حر، كما يعتقد أيضا أن «أحسن» ما قيل وما كتب من طرف تلك الذوات له دلالة أبدية. أما النقد الماركسي والطراز الماركسي من النسائية والنقد الزنجي فهم ينفون وجود مثل هذه الذات الحرة المستقلة، فلقد رأينا في شرح ألتوسير لميكانيزمات الإيديولوجيا أن «الفاعل يفعل في حدود ما يفعله به...النظام». فكما في الأنثروبولوجيا البنيوية، يعتقد الفرد الفاعل عند ألتوسير أنه يقوم بفعل ما بمحض إرادته بينما الأمر في الحقيقة غير ذلك حيث أن بنية سابقة تقوم بذلك الفعل من خلاله أو عبره. وللنقد الماركسي أيضا فرضياته الأساسية، فهو يفترض مثلا أن التحليل الماركسي للتاريخ كصراع طبقي من أجل الهيمنة والمفاهيم الماركسية كالاستلاب والإيديولوجيا تعكس الواقع كما هو وكما كان دوما. وعلى اختلاف فرضياتهما أصلا فإن الإنسانية الليبرالية والماركسية تعتقدان اعتقادا راسخا بمتانة أسسهما الفكرية، فكلاهما لا يرى أن تصوره للواقع صحيح فحسب بل، وهذا هو الأهم، أنه بإمكان الإنسان أن يحصل على تصور حقيقي دقيق للواقع.

قد يبدو هذا غريبا بعض الشيء لكن فكرة إمكانية تصور حقيقي للعالم أصبحت الآن «تقليدية» في الدراسات الأدبية، ولو أن هذه الفكرة ليست مخطئة بالضرورة إلا أنها بالنسبة للعديد من المنظرين في مجال النقد اليوم فكرة غير ممكن العمل أو الاعتقاد بها، ففكرة أنه بإمكاننا معرفة الواقع في نظرهم غير مؤسسة نظريا. هذه الفكرة التي تسمى بـ«الجوهرية» essentialis لأنها ترى أنه بإمكاننا معرفة «جوهر» الأشياء هي بالضبط ما يهدف إلى تقويضه المفكرون مابعد البنيويين الذين سأتعرض لهم في هذا الفصل والفصل الذي يليه. فكما أشرت سابقا يرى العديد من النقاد أن حجج مابعد البنيويين ضد الجوهرية تبدو مقنعة، ولو أن العديد أيضا غير مقتنع، ولذا ما زلنا نسجل في الساحة النقدية المعاصرة حضور النقد الليبرالي الإنساني (في عدد من الأشكال منها النقد الجديد والنقد الليفيسي - نسبة إلى الناقد الإنجليزي ف. ر. ليفيس - والنقد النسائي والنقد الإفريقي-الأمريكي) بالإضافة إلى بعض الأشكال «التقليدية» من النقد الماركسي. كما أن هناك عددا من النقاد يواصلون العمل بافتراضات تقليدية رغم اقتناعهم بأن معرفة العالم على حقيقته غير ممكنة، فنجدهم يسلمون بأن تلك الافتراضات لم تعد تتمتع بنفس مكانتها السابقة ولكنهم يواصلون تقديمها كبرنامج أو نقطة انطلاق أو منظور يتيح لهم قول أشياء مفيدة ومنيرة حول النصوص الأدبية، وهم في كل ذلك على وعي دائم بأن ذلك البرنامج أو المنطلق أو المنظور ليس نهائيا بل محل نقاش واختلاف. يقترح الناقد الماركسي الأمريكي فريدريك جايمسن، مثلا - في مقال نشره سنة ١٩٨٩ تحت عنوان «الماركسية ومابعد الحداثة» - ألا نعتبر مفهومي «البنية التحتية» و«البنية الفوقية» نموذجا - أي تمثيلا حقيقيا للعالم - بل فرضية «غير دوماتية»: أي «نقطة انطلاق ومشكلة في نفس الوقت.»(١)

لقد أصبح مجال الدراسات الأدبية متنوعا متشعبا منذ وصول مابعد البنيوية في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، وغدا عالم النقد الأدبي المعاصر مزيجا مثيرا وجذابا من القديم والجديد والقديم بأثواب جديدة (وهذا ليس حكما سلبيا)، ولكن دعنا الآن ننظر في مابعد البنيوية التي كان لها أثر عميق على ممارستنا لدراسة الأدب.

ما بعد البنيوية: المفارقة الكريتية والحل الألباني

إن مابعد البنيوية تمثل في آن واحد استمرارية للبنيوية ورفض لها - وهذا لا يخص فقط البنيوية الأدبية بل أكثر منها بنيوية ليفي-ستروس الأنثروولوجية. وفي الواقع نجد أن مابعد البنيوية في مسقط رأسها، أي في فرنسا، تدخل تحت كنف البنيوية. وبما أن مابعدالبنيوية تأخذ ببعض أهم أهداف البنيوية وبما أن ظهورها يعود إلى النصف الثاني من الستينيات عندما كانت البنيوية الأدبية تتطور وتتأكد، فإنه من المعقول أن نعتبرهما فرعين من نفس الشجرة الضدإنسانوية anti-humanist المتأثرة باللسانيات، ولكن تقيدا بهدف هذا الكتاب سأعمل بالمصطلحات العادية. سأتعرض أولا لمابعد بنيوية الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا (١٩٣٠) أو ما يعرف أكثر بـ«التفكيكية» لأنها كانت أول ضرب من مابعد البنيوية يصل إلى الولايات المتحدة الأمريكية لينتشر منها في العالم الأنجلوساكسوني ويكون له أثر كبير على الدراسات الأدبية الإنجليزية والأمريكية بصفة عامة؛ ثم أتطرق بعد ذلك إلى تشعبات مابعد البنيوية المختلفة التي مهدت لها التفكيكية في العالم الناطق بالإنجليزية، ولو أنها لا تنحدر في كل الحالات من كتابات ديريدا؛ ففي أواخر السبعينيات استحوذ مفكرون «مابعد بنيويين» آخرون، وخاصة منهم المؤرخ الفرنسي ميشال فوكو (١٩٢٦-١٩٨٤)، على

اهتمام نقاد الأدب. وفي الفصول الموالية لمناقشة مابعد البنيوية سأتعرض إلى الاقترابات الرئيسية من الأدب التي أتاحتها مابعد البنيوية والتي مازالت تهيمن على الدراسات الأدبية.

لا يمكن أن نفكر في مابعد البنيوية بدون البنيوية، فهي كما سبق أن أشرت استمرار لمنظور البنيوية الضدإنسانوي، الواضح، كما أنها تسلم باعتقاد البنيوية الراسخ أن اللغة هي مفتاح فهمنا لأنفسنا وللعالم من حولنا. ولكن رغم تقاسمهما للموقف الضدإنسانوي والتركيز على اللغة فإن مابعد البنيوية تقوض البنيوية بمساءلتها المتمعنة - أو «تفكيك»ـها - لبعض افتراضاتها الأساسية والمناهج المنبثقة عن تلك الافتراضات.

تواصل مابعد البنيوية اهتمام البنيوية باللغة، لكن نظرتها للغة تختلف تماما عن نظرة البنيوية إذ أن اللغة في الحقيقة تمثل جوهر الاختلاف بينهما. فكما رأينا طبقت البنيوية تبصرات أو خلاصات تخص اللغة أصلا على الثقافة بصفة عامة بينما طبقت البنيوية الأدبية نفس التبصرات على النصوص الأدبية، إذ يبدو أنه من الممكن أن ننقل فكرة وجود بنية كامنة ومبدأ الاختلافية من مجال الدراسات اللغوية إلى دراسة مجموعة كبيرة من الأنشطة البشرية - وربما كل الأنشطة البشرية - على الأقل من حيث الأشكال المعينة التي تبدو عليها. من الواضح أننا لا نحتاج إلى البنيوية لنشرح حاجتنا إلى الأكل ولكنها قد تكون جدّ مفيدة فيما يخص الأشكال المختلفة التي يظهر عليها الأكل وكل ما يتعلق به في الثقافات الكثيرة التي تطورت عبر التاريخ. وإذا أمعنا النظر فإننا غالبا ما نتأكد أكثر من صحة المبدأ القائل بأن المعنى (وبالتالي القيمة) مشروط بالاختلاف.

فالبنيوية إذاً تعطي مكانة مرموقة للغة ولكنها لا تمعن النظر فيها ولا تسائلها بالقدر الكافي؛ فهي تعرف أن ليس هناك أي علاقة طبيعية بين الكلمة وما تدل عليه، أي مرجعها - بمعنى آخر، أن العلاقة بين الواقع واللغة التي تصور ذلك الواقع اعتباطية: لكنها لا تتفحص النتائج التي يمكن أن تترتب عن تلك المسافة التي تفصل اللغة عن العالم. غير أن هذا، على الأقل من جهة، ليس بالأمر الغريب، فكلنا نعرف، وإن كلفني ذلك تكرار ما قلته في الفصل المتعلق بالبنيوية، أن لغات أخرى تستعمل كلمات أخرى لتدل مثلا على بيت أو شجرة أو كلب، ولكن ذلك لا يؤثر على ثقتنا في لغتنا، ولا نتساءل أبدا عما إذا كانت كلمة chien أو Hund، وهما مقابل كلمة «كلب» بالفرنسية والألمانية، أنسب للدلالة عن مرجعها من كلمة «كلب». قد نتساءل عما إذا كان النبيذ الفرنسي أو الجعة الألمانية أحسن مما ينتج في بلاد الإنجليز، أو عما إذا كانت سياراتهم أرشق وأمتن ولكننا لا نتساءل عما إذا كانت اللغة الفرنسية أو الألمانية أنسب للتعبير عن الواقع وتصوره. إن لغتنا تبدو لنا طبيعية جدا حتى أننا نكاد لا نتصور أن ثقتنا في لغتنا قد تكون في غير محلها.

ومن جهة أخرى نحن نعلم منذ زمن بعيد أن اللغة قد تكون أحيانا لزجة متملصة جدا. لنأخذ مثلا مفارقة كلاسيكية مشهورة مثل مفارقة الكريتي (من جزيرة كريت) الذي يقول إن كل الكريتيين كذابون: إذا كان كل الكريتيين كذابين فمعنى ذلك أن حكم الكريتي صحيح - ولكنه هو نفسه في نفس الوقت يثبت أنه غير صحيح لأنه، رغم كونه كريتي، لم يكذب على الأقل هذه المرة. بطبيعة الحال بإمكاننا أن نجد حلا لمثل هذه المفارقات، فالمشكلة هنا تكمن في أن المتكلم كريتياً. فلو كان المتكلم من ألبني (مدينة في ولاية نيويورك) لكان الحكم بكل بساطة صحيح أو غير صحيح. هناك مشكلة لأن المتكلم عضو في المجموعة المقصودة بالحكم، بحيث أن كل ما يقوله عن الكريتيين يعنيه هو أيضا. غير أن اللغة يمكن أن تودي بنا في مآزق غريبة، لأن المفارقات من صنف المفارقة الكريتية تبين أننا، على الأقل فيما يخص بعض أنواع الأحكام، نحتاج إلى أرضية خارجية أو منظور خارجي، نقطة مرجعية خارجية: شخص من ألبني، نيويورك، مثلا. لذا، فلكي نقول شيئا ما عن اللغة يجدر بنا لو أمكننا ذلك أن نكون خارج اللغة، أو يكون لدينا منظور خارجي، ولكن ليس هناك منظور خارج عن اللغة، لا يمكننا أن نتكلم عن اللغة إلا بواسطة اللغة، ومهما نقول فإننا دائما داخل اللغة.

إن هذا لا ينطبق فقط على اللغة بل أيضا على البنيات الثقافية الكبرى التي كان البنيويون يسعون إلى فهمها وتحليلها. فإذا افترضنا أن بنيات اللغة والثقافة تتكلم عبرنا أو من خلالنا وليس العكس، فإننا دائما نوجد داخل تلك البنيات، وعند ذلك نلقى مشكلة قد تكون صعبة للغاية، فلو أردنا مثل البنيويين أن نقول شيئا ما عن تلك البنيات، فإننا نجد أنفسنا في وضع يشبه وضع الكريتي الذي يطلق حكما على كل الكريتيين بما فيهم هو نفسه: أي أننا داخل البنيات التي هي موضوع أحكامنا. إن البنيويين لم ينظروا في هذا المشكل بل كانوا يعملون وكأنهم خارج البنيات - أي وكأنهم من ألبني، نيويورك، وليس من كريت.

وهم الحضور

إن استحالة الكلام عن اللغة من موقع خارجها يعتبر مشكلة، على الأقل على المستوى النظري، ولكن هناك مشكلة قد تكون أهم منها بكثير؛ فكما أشرت سابقا، مهما كانت اللغة التي تعلمناها ونحن صغار فهي دائما تبدو لنا طبيعية تماما ومناسبة للعالم الذي نعيش فيه، ولكن ما هذه «الطبيعية»؟ أو بالأحرى كيف يمكن أن «ندرك» أو «نعيش» شيئا على أنه طبيعي ونحن نعرف تمام المعرفة أنه اعتباطي: العلاقة بين اللغة والواقع؟ ولماذا لا تقلق تلك الاعتباطية راحتنا باستمرار؟ والجواب بسيط جدا: الاعتباطية لا تقلق راحتنا لأننا نعتبر اللغة وسيلة فقط، كشيء يمكّننا من القيام بشيء أو التعبير عن أنفسنا. فكما لا يهمنا أن نكتب بقلم رصاص أو

بقلم فاتر أو بشوكة تقليدية وكما لا يهمنا لون الحبر الذي نستعمله لأننا فقط نستعمل كل ذلك للتعبير عن شيء ما «سابق» للغة: شيء ما موجود في ذهننا قبل أن نلجأ إلى اللغة لنعطي له شكلا بواسطة الكلمات. فنحن نعرف مسبقا ما نريد قوله ثم نختار الكلمات المناسبة، وهذا هو أساس الثقة التي نحس بها في اللغة: تأكدنا من أننا نعرف ما نعرف، تأكدنا من أننا على اتصال مباشر وفوري مع أنفسنا، وتأكدنا من قدرتنا على التعبير بواسطة الكلمات عما نعرف وعما نحس به. نعرف ما هو حاضر أمامنا وبالتالي ما هو حقيقي. لماذا هذا التأكيد على كوننا على اتصال مباشر وفوري مع أنفسنا؟ تصور أنك تقف عند ملتقى طرق تنتظر تغير الضوء، ثم يأتي أحد من الخلف فيضربك ويغمى عليك، ثم تعود إلى وعيك في غرفة مظلمة معزولة الصوت وليس لديك أي فكرة عما حدث ولا عن مكان وجودك. لا يمكن أن تتأكد من أي شيء. وقد تكون الغرفة غير مظلمة لأنك تعتقد أنك فقدت بصرك. في هذه الحالة ماذا تعرف؟ كل ما باستطاعتك معرفته هو أنك خائف جدا ومنفعل. أنت متأكد من أنك تعرف أنك خائف ومنفعل لأن ذلك «حاضر» أمامك أو في ذهنك. فالحضور إذا هو أساس المعرفة الحقيقية التي تملكها واللغة تسمح لك بالتعبير عن تلك المعرفة للعالم الخارجي. إن هذه الثقة في الحضور واللغة (وهي ثقة مخطئة في نظره) هي ما يسميه الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا بـ«مركزية الكلمة» أو «الكلممركزية».

إن ثقتنا في اللغة مبنية على ما يحدث - أو على ما نظن أنه يحدث - عندما نستعملها نحن أنفسنا، وليس على سماع الآخرين يتكلمون، فنحن نعرف بالتجربة أن سماع الآخرين لا يضعنا بالضرورة في تواصل مع وضعيتهم الحقيقية، فقد يكونون كاذبين، أو غير قادرين على التعبير عما في أنفسهم. كذلك لا تعتمد ثقتنا على الكتابة: لأن الكتابة، كالكلام، غير موثوق بها تماما كما يمكن أن تكون غير مفهومة، ثم إنها لا تعطي حتى فرصة مساءلة الكاتب (لأنه غائب) إذا ما لم نفلح في فهمها؛ أي عندما يكلمنا شخص ما بإمكاننا مقاطعته ومساءلته إذا لم نفهم ما يقول، كما يمكننا أن نلاحظ سلوكه وملامحه إذا ساورنا شك في صدقه، ورغم أنه لا يمكننا أن نتأكد من صحة ما يقول - أي الحقيقة المعبر عنها بالكلمات - بصفة قطعية إلا أن حظنا في الوصول إلى الحقيقة يبقى أوفر مع الكلام منه مع الكتابة.

دفاعا عن الغياب

لقد كانت التقاليد الفلسفية الغربية والفكر الغربي الشائع على العموم دائما أكثر إيمانا وثقة بالكلمة المنطوقة منه بالكلمة المكتوبة، ولكن هل يمكن أن نثق في الكلام؟ أو، لنلج إلى لب الموضوع: هل يمكن أن نثق بالكلمات التي ننطق بها نحن أنفسنا؟

«لا»، يقول ديريدا الذي أخذت من كتاباته الجملة التي افتتحت بها «دفاعا عن الغياب»، فدعني ألخص أفكاره الرئيسية. أولا، يقول ديريدا إن اللغة أصلا لا يمكن أن نثق فيها، ولقد رأينا أن اللغة تعمل على مبدأ التفريق أو الاختلاف، وأن ما يسمح للكلمة بأن تدل على شيء معين هو اختلاف تلك الكلمة عن غيرها من الكلمات وليس علاقة مباشرة مع ذلك الشيء أو المرجع. لكن تلك الكلمات تعمل داخل نظام لغوي (لغة) ليس له علاقة مباشرة مع العالم الواقعي، ولا توجد كلمة واحدة هي على شكل معين لأنها لا يمكن أن تكون على غير ذلك الشكل، أو لأن شكلها يتحدد بفعل ما تدل عليه، أي مرجعها (وينطبق هذا حتى على الكلمات الفطرية مثل تلك التي نعبر بها عن الألم، فهي أيضا تختلف من لغة إلى أخرى). فلو وجدت مثل تلك الكلمة لكان خاضعا تماما للواقع ولشكل عنصرا ثابتا «حقيقيا» داخل النظام اللغوي، ولأمكننا أن نبني كلمات أخرى حولها وبذلك نتمكن من ترسيخ اللغة بعمق في الواقع، وعند ذلك سيحدد الواقع شكل لغتنا. ولكن والحال غير ذلك، علينا أن نتعامل مع دلالة ينتجها مبدأ الاختلاف وليست مشتقة مباشرة من الواقع الذي تدل عليه. وكما يقول سوسير، في اللغة نجد فقط الاختلاف، بدون أحكام إيجابية، وبناء على ذلك يقول ديريدا أن الكلمات ليست أبدا مستقرة أو ثابتة في الزمن.

ديريدا: إن اللغة أصلا لا يمكن أن نثق فيها

أولا، ولأن المعنى الذي نضفيه على الكلمات مرده مبدأ الاختلاف، فإن ذلك المعنى دائما ملوث، معكر، غير صاف. فكر في أضواء المرور: كلنا نعرف «دلالة» الأحمر والأصفر والأخضر ولا يخطر على بالنا أبدا أن تلك الدلالة غير «صافية». عندما نرى «أحمر» ألا نفكر بشكل واع في «الأصفر» و«الأخضر، وقد يرى البعض أن الأصفر والأخضر حاضران في الأحمر، فالثلاثة معا يشكلون بنية اختلافية (مبنية على الاختلاف)، والبنية - بما فيها الأصفر والأخضر - هي التي تعطي الأحمر معناه، لأن الأحمر في ظروف أخرى قد يكون له معنى مغايرا تماما. لقد استعمل أحمر الورود الحمراء طوال قرون كرمز للحب، وبالتأكيد ليس بمعنى «قف»، لذلك فأحمر أضواء المرور يحتوي على آثار أو بصمات الأصفر والأخضر، وليس أحمر صافيا نقيا. يرى ديريدا أن نفس الشيء ينطبق على الكلمات:

كل كلمة تحتوي على آثار أو بصمات كلمات أخرى - نظريا، على آثار أو بصمات كل الكلمات الأخرى في النظام اللغوي: إن مفهوم المدلول ليس حاضرا في نفسه ولنفسه أبدا، أو في حضور كاف يدل على نفسه فقط. أساسا وقانونا، كل مفهوم يوجد في سلسلة أو نظام يدل في إطاره على الآخر، على المفاهيم الأخرى.(٢)

زد على ذلك، وبما أن الكلمات لا تتحدد بعلاقتها بما تدل عليه، فهي تبقى دائما قابلة للتغير، أي يمكن أن نشارك ديريدا قوله أن العملية

التي تعطي الكلمات معناها لا تنتهي أبدا، فالكلمات لا تحقق الاستقرار أبدا، ليس لأنها مرتبطة بالكلمات التي سبقتها والتي منها تأخذ بعض معناها فحسب بل أيضا لأن ذلك المعنى يتأثر بالكلمات التي تليها. إن الكلمة التي تلي تلك التي ننظر إليها أو كلمة تالية في نفس الجملة أو نفس الفقرة ستغير معنى الكلمة الأولى. فالمعنى إذا ينتج عن الاختلاف كما أنه يخضع إلى عملية «إرجاء» أو «تأجيل». في الحقيقة، علاقات كلمة - أو علامة - مع الكلمات الأخرى ومع الكلمات التي ستليها «شرط» للمعنى - فبدون تلك العلاقات لا يمكن أن يكون هناك معنى، كما يقول ديريدا:

إن حركة الدلالة ممكنة فقط إذا كان لكل عنصر «حاضر»، لكل عنصر يبدو على ساحة الحضور، علاقة بشيء ما عدا نفسه، وبالتالي يحافظ بداخله على أثر العنصر الماضي، ويسمح لنفسه أن يتعكر بأثر العنصر الآتي، ويكون هذا الأثر على نفس العلاقة بالمستقبل وبالماضي، ويشكل ما يسمى بالحاضر بواسطة هذه العلاقة مع ما هو غير نفسه.(٣)

ديريدا: أن الكلمات ليست أبدا مستقرة أو ثابتة في الزمن

إن «حاضر» كلمة نتفوه بها إذا ليس بالحاضر «الحقيقي» الذي يفلت دائما من قبضة اللغة: أي نسجل هنا تدخل «المسافة» و«التوقيت»، وللتعبير عن هذه الفكرة يبتكر ديريدا مصطلح «التأجيل» différance الذي يجمع بين معنيي فكرة الاختلاف وعملية تأجيل المعنى. وباللغة المستعملة في الفصل السابق المتعلق بالبنيوية يمكن أن نقول أن ديريدا يزعزع العلاقة بين «الدال» و«المدلول». فـ«الدال - أي الكلمة التي نسمعها أو نقرأها - له بطبيعة الحال نوع ما من الاستقرارية، ولكن ما يعنيه - أي «المدلول» - يعاني حسب ديريدا من حالة عدم استقرار متأصل. ونحن نعرف أن عدم الاستقرار يوجد أيضا على مستو آخر إذ أن معنى الكلمات قد يتغير مع مرور الزمن، مثلا بعض التعابير التي كانت تحتوي على صور مجازية حية قد تكون ضيعت الكثير من حدّة تلك الصور - من يفكر في بزوغ حقيقي عندما يسمع تعبير «عند بزوغ الفجر»؟ (والتفكيكيون مولعون بتنشيط المعاني القديمة وإحياء المجازات الميتة لزعزعة نص ما). إذًا، فاللغة من منظور ديريدا لا توفر لنا علاقة مباشرة فورية بالواقع؛ أي أنها ليست وسيلة شفافة، أو نافذة على العالم، بل على العكس تقف اللغة دائما بيننا وبين العالم - وكأنها زجاج معتم أو عدسة مشوِّهة.

إن هذا الوضع يخلق تصادما بين «الحقيقة» البحتة التي نريد التعبير عنها (أي ذلك الذي نحس أو نعتقد أننا نعرفه حق المعرفة) والأداة اللزجة المتملصة (اللغة) - التي يتحتم علينا استعمالها للتعبير عنها، هذا إن كانت تلك «الحقيقة» البحتة موجودة فعلا، الشيء الذي سبق أن رفضته البنيوية. لنلخص موقف هذه الأخيرة بسرعة: نحن دائما جزء من بنية، أو بمعنى أدق، نوجد في عدد من البنيات المتداخلة، كما أننا بالضرورة نعبر من خلال ما نقول أو نفعل عن البنيات التي ننتمي إليها. وبما أن تلك البنيات سابقة لنا - كانت موجودة قبلنا - فالأصح هو أن نقول أن البنيات تتكلم عبرنا أو من خلالنا وليس أننا مصدر ما نفعل أو نقول؛ وديريدا يشاطر البنيويين في نفيهم لتلك المعرفة الحقيقية الداخلية. ولو أنه يرفض البنيات التي يقول البنيويون أنها تتكلم من خلالنا (وهي نقطة سأعود إليها بعد قليل) إلا نه يشاطرهم أيضا رفضهم لفكرة «الحضور» أو «الصوت» (أي صوت المتكلم وهو على صلة مباشرة مع ذاته الحقيقية)، فهو أيضا يرى أننا لا نعبر عما هو حاضر حقيقي لنا، أي ذلك الذي ندركه حقا في لحظة التفوه به. إننا مضطرون لاستعمال لغة هي في نفس الوقت تستعملنا: تتكلم عبرنا أو من خلالنا. وكما يقول في كتابه «عن علم النحو» (١٩٦٧) Of Grammatology الذي ترجم إلى الإنجليزية سنة ١٩٧٦، أننا نتمكن من استعمال اللغة فقط بالسماح للنظام بالتحكم فينا بطريقة ما وإلى حد ما، ولو أن ديريدا لا يقصي النية السيكولوجية كما يفعل بعض البنيويين الضد إنسانويين المتطرفين. ولكن وضعنا أسوأ مع ديريدا منه مع البنيويين؛ فمن المنظور البنيوي هناك على الأقل إمكانية معرفة ما نقول، فلأننا نعبر عن البنيات التي تتكلم عبرنا لسنا مصدر ما نقول، ولكن ما نقول مستقر ويمكن، على الأقل من حيث المبدأ، معرفته. أما مع مابعد البنيوية فإن ذلك غير ممكن. ففي «غياب الحضور» (وهو تعبير أظنه مفهوم الآن) تبقى فقط لغة خاضعة لمبدإ «التأجيل»، فمهما كانت نيتنا فهي ليست واضحة لنا أو شفافة أمامنا لأن لا شيء يفلت من قبضة اللغة. أي كما يقول ديريدا: ليس هناك شيء خارج النص أو اسمه «خارج-النص» لأن كل شيء بالنسبة للجنس البشري تتوسط فيه اللغة.(٤)

والآن وقد تلاشى الفرق الأساسي بين الكتابة والكلام (أي «حضور» و«صوت» الفرد الحقيقي الذي نعتقد أننا نسمعه وهو يتكلم)، يصبح الكلام فقط شكلا من أشكال الكتابة «الكتابة» كما هي في التقاليد الفلسفية الغربية: شكل غير موثوق به من أشكال اللغة). والمعنى الحقيقي في الكلام أيضا دائما مؤجل، وحتى وإن كان لدينا ذات حقيقية تعرف أشياء سابقة للغة وخارجة عن اللغة فإننا نغدو ضحايا لعدم الاستقرارية المتأصلة في اللغة حالما نفتح أفواهنا، ولن نتمكن تماما من التحكم في معنى ما نقول: إذا تضمن ما أقول معان لست واعيا بها لأن مصدرها مبدأ التأجيل وليس أنا، فليس بإمكاني الإدعاء بأني كاتبها حتى ولو كان ما قصدت قوله حقيقيا وصحيحا تماما. إن «التأرجح» المستمر للغة الذي لا يمكن إيقافه هو مصدر فائض المعاني الذي يشوش على المعنى المقصود أصلا. ويمكن القول إذا أن ما يبدو لنا معنى ليس مصدره نية المتكلم - أو الكاتب - بل بنية اللغة ذاتها ونظام عملها.

عودة إلى التقابلات الثنائية

يبدو الآن واضحا لماذا نتقبل ما نقول كشيء طبيعي وحقيقي: لأننا نتمسك خطأ بوهم الحضور، ولكن كيف يمكن للكلمة المكتوبة أن تجرجرنا في الخطأ؟ لماذا لا ندرك أن اللغة تنتج كل ذلك المعنى الفائض الذي لا نعرف كيف نتعامل معه؟

إن جواب مابعدالبنيوية هو أن النصوص تقيم مركزا أو عدة مراكز، مشتقة من اللغة التي تستعملها. تعطيها نوعا من الاستقرار وتضع حدا لإمكانية التدفق اللامنتهي للمعنى الذي ينتجه أو يولده النص. ولكن إذا كان هناك مركز، فهناك أيضا ذلك الذي لا ينتمي إلى المركز أو الموجود في الهامش. إن إقامة مركز بالضرورة يخلق بنية سلَمية: ما في المركز أهم مما في الهامش. و«التفكيكية»، وهي التسمية التي أصبحت تعرف بها طريقة ديريدا في قراءة النصوص. تحاول أولا أن تسلط الضوء على التوتر السائد في النص بين ما هو مركزي وما هو هامشي. وكما وصفتها الناقدة الأمريكية باربرا جونسون: «إن تفكيك نص لا يعمل عبر شك عشوائي أو تشويش اعتباطي ولكن بالتأليب اللطيف لقوى الدلالة المتناحرة داخل النص».(٥)

الكتابة: «الكتابة» كما هي في التقاليد الفلسفية الغربية: شكل غير موثوق به من أشكال اللغة

إن البنيات السلَمية المتواجدة بين المركز والهامش (أو المحيط) تتخذ شكل تقابلات ثنائية (وهي أهم ما ورثته مابعدالبنيوية عن البنيوية)، فالنصوص تعمل بواسطة مجموعات من التقابلات وظيفتها إعطاء النص بنية واستقرارا، وغالبا ما تكون هذه التقابلات متضمنة أو غير بادية للعيان. قد تكون متخفية في الصور المجازية التي يحتويها النص، مثلا. أو أن يكون طرف فقط من التقابل مذكورا بوضوح، وبالتالي يستحضر ذلك الذكر الواضح الطرف الغائب. وهناك أنواع مختلفة من هذه التقابلات، بعضها عام وبعضها مرتبط بثقافة معينة؛ وتشمل التقابلات العامة الخير/الشر، الحقيقة/ الكذب، الذكورة/ الأنوثة، العقلانية/ اللاعقلانية، الفكر/ الإحساس، العقل/ المادة، الطبيعة/ الثقافة، النقاوة/ التلوث وغيرها. وهناك تقابل شهير في الثقافة الغربية يتمثل في أبيض/أسود، حيث يعمل أحد الطرفين دائما كمركز. أي أنه «مفضل» أو «مبجل» بلغة مابعدالبنيوية، وهناك أطراف كانت دائما مبجلة. الخير والحقيقة والذكورة والنقاوة والبيوضة. وهناك أطراف تكون تارة في المركز وتارة أخرى في الهامش. ففي الأدب نجد نصوصا تبجل «الفكر» و«العقلانية». كتابات صامويل جونسون (١٧٠٩-١٧٨٤) Samuel Johnson، مثلا. ولكن في أعمال الشعراء الرومانسيين. مثل وليم وردزورث William Wordsworth(١٧٧٠-١٨٥٠) وجون كيتس (١٧٩٥-١٩٢١)John Keats يحتل الإحساس والعاطفة المركز.

وكما سبق أن أشرت فإننا في بعض الأحيان لا نلاحظ تبجيل طرف ما في تقابل؛ فلو أخذنا مثلا علامتين تجاريتين حديثتي المنشأ مثل «ووك-مان» walkman (وهي تستحضر «المشي» و«الرجُل») و(جيم-بُوي) gameboy (وهي تستحضر «اللعبة» و«الطفل») فإننا نلاحظ أن الطرف الثاني، أي غير المبجَل، غائب تماما، وقد لا نتفطن أصلا إلى أن هاتين الكلمتين تقيمان تقابلا بين الذكورة والأنوثة: لماذا «ووكمان» وليس «ووك-وومن» (إمرأة) أو «ووك-جرل» (بنت)؟ لماذا (جيمبوي) وليس (جيمجرل) (بنت)؟ هل أن مصنّعي هذا المنتوج والمسؤولين عن سمعته التجارية يعتقدون أن الاستماع إلى جهاز الموسيقى أو الانكباب على اللعبة الإلكترونية نشاطان ذكوريان لا يهمان النساء والبنات؟ يبدو هذا غير محتمل. من الأرجح أن نفكر أنهم استعملوا كلمة «مان» في «ووكمان» وكلمة «بوي» في (جيمبُوي) لإعطاء منتوجهما صورة إيجابية لتضمن مبيعات أكثر. وفي كلتا الحالتين أمامنا تقابل ثنائي يبجل الطرف الذكوري.

ولكن لماذا نتساءل عن اللغة إذا كان من السهل إيقاف تدفق المعنى الفائض بإقامة بنيات تتكون من تقابلات ثنائية؟ ترى التفكيكية أن التقابلات الثنائية في الحقيقة ليست على درجة التضاد والتنافر التي نتصورها، ففي التقابل الثنائي لا نجد فقط علاقة تضاد بين الطرفين فحسب بل تواطؤا غريبا أيضا. خذ مثلا تقابل «النور/الظلام»، فالطرف الأول بحاجة إلى الطرف الثاني، إذا لم يكن هناك «ظلام» لا يمكن أن يكون هناك «نور» لأننا لن ندركه على أنه نور. بدون ظلام سنحصل بالطبع على النور، سيكون النور هو الشيء الوحيد الموجود، لكننا لن «ندرك»ه كـ«نور». لن يكون هناك مفهوم النور ولذلك لن يوجد ما نسميه نورا (والذي يترتب عنه وعينا أن هناك إمكانية عدم النور). ولذا يمكن أن نقول أن وجود الظلام (أي وعينا بعدم النور) هو الذي يخلق مفهوم النور. والمفارقة أن الطرف السفلي في هذا التقابل هو في الحقيقة شرط للعلاقة التقابلية نفسها وهو بالتالي على نفس قدر أهمية الطرف المبجل. فالطرفان في كل تقابل يحددان بعضهما البعض: النور بالظلام، الحقيقة بالكذب، النقاوة بالتلوث، العقلاني باللاعقلاني، المشابه بالآخر، والطبيعة بالثقافة. وهنا أيضا ينتج المعنى عن الاختلاف. بدون كذب لن يوجد مفهوم الحقيقة وبدون نقاوة لن يوجد مفهوم التلوث، وعندما ينتج الاختلاف المعنى نبجل أو نفاضل بعض الأطراف على البعض الآخر. ثم إن بعض التبجيلات ستبدو لنا عادية معقولة جدا. الخير/الشر، الحقيقة/الكذب. وبعضها كان ذا عواقب وخيمة. أبيض/أسود، ذكوري/أنوثي. ولكن مهما كانت آثار التقابلات الثنائية فإن الاختلاف دائما هو مصدرها، كما أن تحليلها وتفكيكها، كما فعلت، يعني أن نزيح الطرف المبجل من المركز وأن نبين أن كلا الطرفين موجود بفعل الاختلاف.

إن ديريدا يدرك تماما أن ما يقوله أو يكتبه يقع أيضا تحت وطء «التأجيل»، وأنه لا يمكن أن يفلت من تأثير التعددية الدلالية للغة، وحتى التحليل النقدي الأكثر تطرفا للغة يضطر إلى التعبير والتواصل بنفس الأداة التي ينقدها، فالتحليل النقدي يزعزع اللغة التي يستعملها ولكن تلك اللغة، نظرا لتعددية دلالتها، في نفس الوقت تزعزع التحليل النقدي. لقد كان ديريدا في كتاباته الأولى في بعض الأحيان يشير إلى هذه العلاقة المتداخلة بين التحليل النقدي وموضوع التحليل النقدي بشطب بعض المصطلحات التي يستعملها، وهو، بوضع تلك المصطلحات «تحت الشطب» أو «تحت المحو» كما يقول، يستعملها ويعلمنا في نفس الوقت أنه يعي تماما أنها تقيم - أو على الأقل - تومئ إلى أساسيات اللغة التي هو بصدد مساءلتها. ويمكن أن نقول أن ديريدا يجد نفسه بين نارين: استعمال اللغة غير ممكن أو غير مجد ولكنه «ضروري»، «لا مفر منه»؛ فهو ليس في وضعية «إما/وإما»: أي أنه بإمكاننا أن نستعمل - ونستعمل - اللغة لأنها أداة يمكن أن نثق فيها أو أنه ليس بإمكاننا استعمال اللغة لأنه لا يمكن أن نثق فيها - ولكن في وضعية «رغم/لابد»: لا يمكن أن نثق في اللغة ولكن لا مفر من استعمالها. وهذا بالفعل يوازي ما ننتهي إليه عندما نفكك التقابلات الثنائية، فعوض طرفين متضادين إلى أقصى درجة نجد طرفين متداخلين متضمنين الواحد في الآخر، وفي هذه التقابلات أيضا تحل علاقة «رغم/لابد» محل علاقة «إما/وإما».

التفكيكية الأدبية

رغم أن ديريدا وجه نقده إلى «مركزية الكلمة» في النقد الغربي - أي ثقته العمياء في اللغة كوسيلة لبلوغ الحقيقة - في أواسط الستينيات إلا أنه لم يستقطب انتباه العالم الناطق بالإنجليزية إلا في بداية السبعينيات. وفي العشرية الموالية وجد ديريدا أنصارا عديدين - وشجعان - في أقسام اللغة الإنجليزية في الجامعات الأمريكية، بداية بجامعة ييل حيث كان بول دومان (١٩١٩-١٩٨٣) Paul de Man أحد أهم مناصري مابعد بنيوية ديريدا.

لقد أخذت التفكيكية اسمها من ممارسة ديريدا: أي استراتيجية تحليل وتقويض النصوص - أو تفكيك مقاطع معينة، كما هي الحال في أغلب الأحيان - للكشف عن تضارباتها وتناقضاتها الداخلية. وتتمحور التفكيكية أساسا حول محاولة إزالة الأقنعة التي تستعملها النصوص لخلق وهم المعنى المستقر: أي محاولة خلق مراكز «مبجلة» - في شكل تقابلات ثنائية واضحة أو متضمنة - باللجوء إلى أنواع مختلفة من الحيل والأدوات البيانية. ولأن منطلق التفكيكية هو أن اللغة أساسا غير ممكن التحكم فيها، فهي تتوقع أن تجد تبجيلات في غير محلها في كل النصوص. ومهما كان النص أدبيا أو غير أدبي فتفكيكه دائما ممكن، ويمكن تبيان أنه من أجل ضمان الاستقرار الداخلي يرتكز النص على عمليات بلاغية تخفي أن منشأها هو الاختلاف كما تخفي المعنى الفائض الذي ينتج عن «مبدأ التأجيل». فالتفكيكية تحاول أن تبين أن النسج من نوع «إما/وإما» التي تبدو على السطح في النصوص تخفي وضعيات كامنة من نوع «رغم/لا بد» كما تحاول أن تكشف عن «لا محدودية» متأصلة في تلك النصوص. أي أن النص، بلغة الأدب، لا يحقق «الغلق» closure أبدا - أو بالمعنى الحرفي، أنه لا يمكن غلق ملفه: ليس هناك معنى نهائيا، بل يبقى النص امتدادا من الإمكانيات. وكما يعبر جيريمي هوثرن بلباقة: «في نظر ديريدا ينبسط معنى النص أمام المأول أو القارئ مثل بساط لا ينتهي ولا ينكشف للعيان طرفه الآخر أبدا».(٦)

هناك بعض الشبه بين الممارسة القرائية التفكيكية وقراءات النقد الجديد من حيث البحث عن التقابلات والتوترات وما شابهها. فالتفكيكية، على غرار النقد الجديد، تتوقف على القراءة المقربة أو المفصلة؛ ولكن بينما يركز النقاد الجدد على التماسك العام لما يشكل في نظرهم أعمالا أدبية ناجحة (لأن التماسك يشكل العنصر الأساسي في نظرهم) يهدف النقد التفكيكي إلى الكشف عن العمليات الممركزة التي يتم بواسطتها إعطاء النصوص تماسكا مزيفا، ثم يواصل فيزحزح المراكز التي يكتشفها، وبالتالي يزعزع كامل النص الواقع تحت مجهر التحليل التفكيكي، وبذلك يكشف أن النص أكثر تعقيدا مما يبدو عليه في بادئ الأمر وفي غالب الأحيان يجعل النص أكثر إثارة.

ترى باربرا جونسون في قراءتها لرواية هرمن مالفيل «بيلي باد» (كتبت سنة ١٨٩١، ونشرت لأول مرة سنة ١٩٢٤) - التي يُشنق فيها بحار شاب (بيلي) لأنه قتل عن غير عمد قائد السلاح كلارت الذي اتهمه زورا - سلسلة كاملة من التقابلات الثنائية:

إن مصير كل شخصية روائية هو بالضبط عكس ما نتوقع استنادا إلى «طبيعته»: بيلي طيب وبريء ومسالم لكنه يقتل؛ كلارت شرير ومنحرف وكذوب لكنه يموت ضحية؛ فير (قائد الباخرة) حصيف وعاقل لكنه يسمح بشنق رجل رغم إحساسه ببراءته.(٧)

غير أننا نكتشف أن العلاقات بين هذه التقابلات والشخصيات التي تجسدها معقدة ومفارقاتية: «فكلارت - الذي يتهم بيلي بالتمرد والعصيان زورا وبالتالي يجسد النفاق والمراء اللذان يصف بهما بيلي - ينتفي أو يزول - لأنه كذب بشأن بيلي في نفس الوقت الذي تثبت فيه فعلة بيلي السلبية أن تلك التهمة كانت في محلها».(٨) فالتقابلات لا تتغير فحسب ولكن يبدو أنها تتداخل وتتبادل المواقع: تصبح علاقة «إما/وإما» علاقة «رغم أن/لا بد أن». وبعد قراءتها الذكية للرواية - وهي قراءة يستحيل أن أنصفها في هذا المجال الضيق - تنتهي جونسون إلى أننا نجد في رواية «بيلي باد» «اختلافا» يتمكن من منع القفل.

وبالمثل، تركز قراءة ديريدا لقصة فرانز كافكا (١٨٨٣-١٩٢٤) القصيرة جدا «أمام القانون» على غياب القفل: ففي هذه القصة يصل رجل أمام الباب المؤدي إلى القانون ولكنه يمنع من الدخول ويخبره الحارس أنه قد يسمح له بالدخول بعد حين وأن عليه أن يتحلى بالصبر وألا يستعمل القوة لأن هناك أبوابا أخرى عليها حراس آخرون أعتى من ذلك الحارس؛ ينصاع الرجل وينتظر كل حياته، وأخيرا قبل أن يموت يسأل الحارس لماذا لم يحاول أي شخص آخر الدخول من ذلك الباب، فيجيب أن ذلك الباب بالضبط مخصص له دون سواه ويغلق الباب على الرجل المحتضر. يعتقد ديريدا أن هذه القصة تجسد «التأجيل»:

هناك حراس كثيرون بعد الحارس الأول، ربما لا حصر لهم، يزدادون قوة وسلطة بالتدريج وبالتالي تزداد معهم قوة الحظر، يملكون سلطة الإرجاء، فقوّتهم هي «التأجيل»، «تأجيل» لا نهاية له، يستمر ساعات وأياماً بل وأعواماً حتى نهاية الرجل (أو البشرية)، «تأجيل» حتى الموت، وللموت، بدون نهاية ... وخطاب القانون، كما يمثله الحاجب، لا يقول «لا» بل «ليس بعد» بصفة لامنتهية.(٩)

وبطريقة مشابهة يقول لنا خطاب أي نص، مهما بدا لأول وهلة أسهل للفهم من قصة كافكا المحيرة، «ليس بعد» بشأن بحثنا عن معنى نهائي تام.

لقد تعرضت التفكيكية لوابل من النقد، فقيل مثلا أن كل التأويلات التفكيكية متشابهة في نهاية الأمر لأنها دائما تقودنا إلى «التأجيل»، إلى استحالة المعنى التام، النهائي. ورغم أن هذا صحيح إلا أنه يغفل أمرا مهما وهو أن القراءة التفكيكية تكون، قبل أن تصل إلى تلك النقطة، قد كشفت عن البنيات التي تعمل في النص وبينت كيف يمكن فكها بواسطة عناصر من النص نفسه. وكما قال المفكك الأمريكي جاي. هيليس ميللر J. Hillis Miller ذات مرة «التفكيكية لا تفكك بنية نص ما بل تبين أن النص قد فكك نفسه بنفسه».(١٠) وإبان هذه العملية يتم إخضاع النصوص لفحص مدقق كما يتم تسليط الضوء على علاقات السلطة الكامنة - التي توجد دائما في التقابلات الثنائية.

كما ذهب نقاد آخرون إلى أن الأسس الفكرية للبنيوية - أي نقد ديريدا لمركزية الكلمة في التقاليد الفلسفية الغربية - مبالغ فيها. وربما أمكن التسليم مثلا بمنطلق ديريدا الأساسي - أن اللغة تعتمد على مبدإ الاختلاف وتحلق فوق الواقع دون أن تستقر أبدا على أرضيته - ولكن هذا لا يعني القبول بما يستخلصه منه: لماذا يجب أن يؤدي هذا الوضع دائما إلى فائض في المعنى يؤثر حتما على النصوص التي ننتجها؟ نحن نعرف أن هناك حالات كثيرة من سوء الفهم أو القراءة المخطئة ولكن هناك أيضا أمثلة كثيرة على التواصلات الناجحة؛ ربما لم يكن ذلك الفائض في المعنى - إذا سلمنا أن هناك فائضا حقا - على هذه الدرجة من الخطورة التي يدعيها التفكيكيون: اللغة من هذه الزاوية النفعية تبدو وكأنها تؤدي عملها بطريقة جيدة. فلو اتخذنا هذه النظرة النفعية واقتصرنا على التفكير في اللغة من حيث جانبها العملي - وتجاهلنا مؤقتا الاعتبارات النظرية التي تؤدي بديريدا إلى تصور أسوإ السيناريوهات - لما كان هناك مبرر للقلق والتساؤل. وربما ذهبنا بالنظر من مثل هذه الزاوية إلى أبعد من هذا لنقول أن عدم ثقة مابعدالبنيويين في اللغة سببه توقعات اليقين المطلق وهي توقعات غير مبررة ومبالغ فيها في المقام الأول. ورغم ذلك، وحتى بالنسبة لأولئك الذين يفضلون النظرة النفعية، تبقى التفكيكية ذات جدوى كطريقة للقراءة النقدية. من الممكن مثلا أن ننظر إلى التقابلات الثنائية التي تنتهي إليها التفكيكية عادة من منظور «إنسانوي» معدل بعض الشيء، فمثل هذه الإنسانوية المتواضعة يمكنها أن تتخذ الموقف التالي: أنه رغم أن الإنسان فاعل حر وعاقل إلا أنه عمليا يخضع بقدر هام، لمحيطه الثقافي، مثلا. كما أن اكتشاف أن التقابلات الثنائية التي نجدها في النصوص دائما تكبت الطرف «السفلي» («الأنوثة» أو «غير أبيض») بالنسبة لهذه الإنسانوية ليس إلا خطوة أخرى نحو عالم أفضل تكون فيه الإنسانية الكاملة لكل كائن بشري محترمة ومعترف بها.

لقد تعرضت التفكيكية لوابل من النقد، فقيل مثلا أن كل التأويلات التفكيكية متشابهة في نهاية الأمر لأنها دائما تقودنا إلى «التأجيل»، إلى استحالة المعنى التام، النهائي

إن تكييف التفكيكية خاصة، ومابعدالبنيوية عامة، على مثل هذا الشكل ينفع أولئك النقاد - النسائيون، الإفريقيون-الأمريكيون، الماركسيون - الذين يريدون أن يكونوا أكثر نجاعة سياسيا. كما أن التشويش المتواصل الناتج عن «التأجيل» لا يؤثر فقط على النصوص التي يفككها ديريدا وأتباعه، بل يؤثر أيضا على تفكيكاتهم نفسها، وسيؤثر على كل ما يمكن أن نقوله عن تلك التفكيكات: لا مفر من «التأجيل» والشك اللامنتهي. ولكن النقد الموجه سياسيا لا يجد في الشك نقطة انطلاق بناءة متينة. إذا أردنا تحقيق هدف سياسي ما، فإننا لا نعزز موقفنا إذا اعتقدنا أن كل المعاني - بما فيها تلك التي اعتمدنا عليها في بناء موقفنا السياسي - ليس لها أساس حقيقي في الواقع بل هي نتيجة مبدأ الاختلاف لا غير. يبدو أن هناك قدرا هاما من التملص والتهرب في التفكيكية. إن مثل هذه الاعتبارات جعلت أغلب النقاد يتخذون مواقف وسطية؛ فعلى غرار فريدريك جايمسن، نجدهم يسلمون بقوة الحجة مابعدالبنيوية ومع ذلك يواصلون القراءة والنقد بالاعتماد على مجموعة من الافتراضات - ماركسية، ليبرالية إنسانوية، أو غيرها، مع الفرق الآتي: أنهم يدركون الآن أن تلك الافتراضات هي فقط نقطة انطلاق، ولأنه لا مناص من التفكيكية،

فهم الآن ينظرون إلى تلك الافتراضات كمشكلة.

النتـــائـــج

ماذا يترتب عن تفكيك مابعدالبنيوية لثقتنا في اللغة، وعن زعزعتها لمفهوم الحضور والمراكز المبجلة التي تبنيها اللغة؟

أولا: إن مابعد البنيوية تختلف تماما عن البنيوية في صيغتها الأصلية «العلمية». فبينما كانت البنيات التي وصفها البنيويون بالنسبة لهم حاضرة موضوعيا في النصوص التي تعاملوا معها ـ تنتظر الاكتشاف من طرف أي متفحص جاد ـ يرى ديريدا أن مثل تلك البنية مخطط ينتجه القارئ عندما ينجح مؤقتا في إيقاف تدفق المعاني اللامنتهي الذي يولده النص. فالنص في نظره ليس بنية بل سلسلة من العلامات تحتل موقعا مبجلا مثبّتا (ومثبِّتا). ويترتب عن هذا أن مابعدالبنيويين لا يقبلون بالفكرة ـ التي طرحها البنيويون بعض الوقت ـ القائلة أن البنيات النصية قد تكشف بصفة عامة عن ميكانيزمات العقل وطريقة عمله.

ثانيا: ولأن مابعدالبنيوية تفكك اللغة فإن تأثيرها أعمق وأبعد بكثير من تأثير البنيوية، ذلك أن الفلسفة الغربية مثلا تعتمد على فكرة أننا نملك ملكة تسمى «العقل» تستطيع بمساعدة خادمها المطيع، اللغة، أن تدرك الواقع؛ وبما أن الفكرة الأساسية في مابعد البنيوية هي أن اللغة ليست مطيعة على الإطلاق بل، على العكس تماما، غير ممكن التحكم فيها، نجد مابعد البنيويين يرون أن إدعاء الفلسفة أن بإمكانها معرفة العالم إدعاء واهٍ مخطئ.

ثالثا: تؤثر مابعد البنيوية على نظرتنا لأنفسنا. لقد ذكرت «العقل» قبل قليل وقبل ذلك تعرضت لمفهوم «الحضور»: إننا نفترض عادة أن العقل وحضورنا لأنفسنا ليس لهما علاقة باللغة، أي أن «العقل» و«الحضور» مظهران لـ«أنا» فريد يستعمل اللغة بكل بساطة كأداة. وكما رأينا معا يعترض مابعدالبنيويين على ذلك «الأنا»: فإذا أردنا التعبير عن أنفسنا يتحتم علينا دائما أن نستعمل بنية لغوية كانت موجودة قبل مجيئنا على الساحة كما أننا نعبر عن أنفسنا دائما في سياق بنيات ثقافية موجودة قبلنا أيضا؛ والبنيويون يقبلون بفكرة أن الذات الفردية هي إلى حد كبير (ولكن غير ممكن معرفته بالضبط) من إنتاج تلك البنيات. وكما كتب رولان بارط سنة ١٩٧٠ بشأن القراءة: «إن هذا «الأنا» الذي يقترب من النص هو في حد ذاته عبارة عن تعددية من نصوص أخرى وشيفرات لامنتهية، أم بصورة أدق، ضائعة (أو ضاع أصلها»).(١١) زد على ذلك أنه، بما أن البنيات كلها بالنسبة لمابعدالنبيويين غير مستقرة أصلا، مجرد ترتيبات مؤقتة داخل سلاسل دلالية لامنتهية، فإن الذات أيضا ترتيب مؤقت ـ إيقاف قصير لتدفق المعاني. فإذا كنا نبدو مستقرين فإن ذلك مجرد مظهر، أما في الحقيقة فنحن غير مستقرين أصلا، مثل اللغة تماما، بدون مركز؛ وبما أن المركز غير موجود فالبنية أيضا غير موجودة: نحن نتشكل من شظايا متناحرة. هذا ليس بالطبع كيف نعي أنفسنا ولكنها نظرة مقبولة للذات، غير أنه، كما سنرى فيما بعد، سيترتب عنها نتائج ثقافية حتمية ومثيرة. وفي كل الأحوال فإن الذات الإنسانوية الليبرالية ـ بخصائصها المتمثلة في تقرير المصير والاستقلالية الأخلاقية والتماسك ـ أصبحت منذ السبعينيات هدفا للتحليل النقدي مابعد البنيوي.

رابعا: إن تأويل النصوص الأدبية لن يؤول أبدا إلى معنى واحد، نهائي؛ فالتأويلات، كالبنيات، عبارة عن صور متوقفة (كما في الفيديو) في شريط المعاني المتدفقة. وهناك ما هو أدهى: لقد اضمحل الفرق بين الأدب وأنواع الكتابة الأخرى. فالنص الأدبي، بالنسبة لإليوت ورتشردز وليفيس والنقاد الجدد، له معنى أزلي لأنه يضعنا على اتصال بما سميته «الوضع البشري»، والأدب، على عكس أشكال اللغة الأخرى، يدل على حقائق وقيم أزلية حيوية. أما في نظر مابعدالبنيويين فالأدب لا يفعل شيئا من هذا القبيل بل، كغيره من أشكال اللغة الأخرى، يخضع لتأثير «التأجيل». ولكن هناك وجه اختلاف هام بين الأدب وأشكال استعمال اللغة الأخرى: هناك صنف من النصوص الأدبية يعترف بفشله وعدم قدرته على إحداث «القفل». وهذه النصوص، بالنسبة لديريدا ومابعدالبنيويين بصفة عامة، أهم وأفضل من تلك التي تحاول إخفاء فشلها كالنصوص الفلسفية أو الروايات الواقعية التي تدعي تقديم صورة حقيقية للعالم. وكما يقول ديريدا في مناقشته لقصة كافكا «أمام القانون»: «إن نصا فلسفيا أو علميا أو تاريخيا، يوصل معرفة أو معلومات، لن يعطي اسما لحالة «عدم المعرفة»؛ وإذا فعل فصدفة وليس أصلا أو جوهرا».(١٢) وتمثل قصة كافكا بالطبع مثلا أساسيا لنص لا يحدث القفل، وبالمثل تفعل النصوص التي تستسلم للتعددية اللغوية مثل رواية جايمس جويس James Joyce(سهرة مأتم فينيَن» (١٩٣٩) .Finnegans Wake وإذا تعاملت التفكيكية مع النصوص الأدبية التي تقدم نفسها على أنها واقعية فلتبين أن ظاهرها الواقعي إنما ينتج عن الحذف وعن الإحساس الذي تحدثه في قرائها بأنهم متماسكون (ذوات مستقرة) ومتحكمين في النص الذي يقرؤون ـ إما بواسطة معرفة أكبر يعطينا إياها النص أو من خلال وضعية تورية يفترض أن نقرأ انطلاقا منها. (ومثل هذه القراءة التفكيكية سيكون بالطبع قريبا من نوع النقد الأدبي الذي يمارسه ماشوريMacherey ـ أنظر الفصل الرابع).

بما أن النصوص الأدبية، الواقعية منها وغير الواقعية، تولّد تدفقا لامنتهيا من المعاني، فالتأويل يبقى من صلاحيات القارئ. وهنا، وكما عبر عن ذلك الناقد الفرنسي رولان بارط بطريقة مثيرة بعض الشيء، نصل إلى «موت الكاتب» الذي يعني في نفس الوقت «مولد القارئ».(١٣) فبينما يكون المعنى الخالص والمستقر، في نظر البنيويين، كامنا ينتظر أن يكتشف إما في ـ أو خلف، أو تحت ـ البنيات التي يدرسونها، يرى مابعدالبنيويين أن النص والقارئ يتفاعلان لإنتاج لحظات من المعنى، تكون دائما مختلفة وعابرة.

مابعد الحداثة

في الستينيات والسبعينيات بدأت روايات الخمسينيات التي كان جلها واقعيا تستسلم لنوع من الكتابة يتصرف بحرية عجيبة في تقاليد الرواية. خذ مثلا بداية القصة القصيرة «جبل الزجاج» Glass Mountain The لدونلد بارثيلمي:Donald Bartheme 14

١. كنت أحاول تسلق جبل الزجاج.

٢. ينتصب جبل الزجاج عند زاوية الشارع الثالث عشر مع النهج الثامن.
٣. بلغت المنحدر الأسفل.
٤. كان الناس ينظرون إلي من تحت.
٥. لم يمض وقت طويل علي في هذا الجوار.
٦. ومع ذلك عرفت أناسا كثيرين.
٧. كنت قد ربطت أدوات التسلق الحديدية بكلتا رجليَ وكلتا يدي كانتا ممسكتين بمعاول التسلق.
٨. كنت على علو ٢٠٠ قدم.
٩. كانت الريح باردة جدا.
١٠. اجتمع كل معارفي عند قدم الجبل يشجعونني.
١١. «أحمق.»

وهكذا حتى تنتهي القصة عند السطر رقم ١٠٠.

وفي القصة القصيرة «ثليجة» Snow White15 لنفس الكاتب، وهي نسخة عجيبة من الخرافة المعروفة، يتخللها استفسار:

١. هل أعجبتك القصة؟ نعم ( ) لا ( )
٢. هل تشبه «ثليجة» الخرافة التي تتذكرها؟ نعم ( ) لا ( )
٣. هل فهمت عند هذه النقطة من قراءتك أن ول يمثل رمز الأمير؟ نعم ( ) لا ( )
٤. وأن جاين تمثل رمز زوجة الأب الشريرة؟ نعم ( ) لا ( )
٥. فيما تبقى من القصة هل تريد عاطفة أكثر ( ) أو أقل ( )

إن هذه الروايات والقصص تزخر بمثل هذه الحركات المفاجئة والمقلقة. ففي رواية «بكاء مجموعة ٤٩» (١٩٦٦) The Crying of Lot 49 للكاتب الأمريكي طوماس بينتشن Thomas Pynchon تحاول البطلة، ربة البيت الكاليفورنية إيدية ماص، أن تنفذ إلى قلب منظمة سرية تكون قد وجدت فعلا أو مجرد خرافة طوال ٣٠٠ سنة الماضية. ولسوء الحظ تنتهي الرواية والبطلة على وشك أن تكتشف (أو لا تكتشف) ما إذا كان للتلميحات والإيماءات - التي لاحظتها مرارا - إلى شخص يسمى تريستيرو أي أساس من الصحة.

أما في رواية «قلق حارس المرمى عند ضربة الجزاء» (١٩٧٠) The Goalies Anxiety at the Penalty Kick للكاتب النمساوي يتر هاندكه Peter Handke، يتطرق الحارس بلوخ في حوار مع بنتين إلى مشكلة مثيرة تتعلق باللغة:

فعندما تكلم عن المخالفة غير المباشرة، لم يصف ذلك فحسب بل راح يشرح القواعد العامة للمخالفات بينما كانت البنتان تنتظران بقية القصة. ولما تحدث عن ضربة زاوية صفرها الحكم ظن أن من واجبه أن يشرح أنه لا يعني زاوية غرفة. وكلما استطرد في الكلام كلما ازداد إحساسه بأن ما يقوله ليس طبيعيا. وبالتدريج بدأ يتعين وأن كل كلمة تحتاج إلى شرح، وكان عليه أن ينتبه حتى لا يتلعثم ويتوقف في وسط جملة.(١٦)

إن إحساس بلوخ العميق بعدم ملاءمة اللغة للتعبير يؤدي به فيما بعد بطريقة غير مباشرة إلى ارتكاب جريمة قتل.

ويواصل الكاتب البريطاني يتر أكرويد Peter Ackroyd مثل هذه التكتيكات والاهتمامات المثيرة في الثمانينيات حيث يقدم في روايته «هوكسمور» (١٩٨٥) Hawksmoor فصولا تعالج أحداث قصة من القرن الثاني عشر تتعلق بمجرم «سلسلي» serial kille كبير مع فصول تعالج قصة معاصرة تتعلق بشرطي يطارد مجرما مماثلا، والغريب انه يحمل نفس اسم مجرم القرن الثامن عشر، ونجد توازيات عديدة مثيرة بين القصتين، ولكن القصتين، كما الحال مع اسمي البطلين، لا تتطابقان. أما في رواية «مدينة الزجاج» (١٩٨٥) City of Glass للكاتب الأمريكي بول أوصتر Paul Auster، فيتلقى البطل، الكاتب كوين، مكالمتين هاتفيتين من رجل يريد تأجير خدمات الشرطي الخاص بول أوصتر، وفي نزوة يدعي كوين أنه بول أوصتر ويقبل بمهمة غريبة يلتقي خلال تنفيذها بكاتب اسمه بول أوصتر. وتنتهي القصة بكوين وحده في غرفة يتلقى طعامه من شخص أو أشخاص مجهولين والأيام تقصر شيئا فشيئا إلى أن يضمحل كوين ويختفي.

هناك رواية أخرى لكاتب أمريكي - «ثلاثة فلاحين في طريقهم إلى حفل راقص» (١٩٨٥) Three Farmers on their Way to a Dance لرتشرد اورز Richard Powers - تقدم ثلاث قصص متشابكة، كلما توغلنا في قراءتها بدت وكأن بينها علاقة ما، ولكن فجأة تنقطع إحدى القصص. وفي النهاية نجد أن اورز أخذ القصص الثلاث من صورة فوتوغرافية - الصورة المستعملة على الغلاف الخارجي للرواية - لمصور معروف في القرن العشرين، أوست صاندر، عليها ثلاثة شبان، ربما كانوا فلاحين وربما كانوا في طريقهم إلى حفل راقص. أخيرا، تدعى رواية «عدو» (١٩٨٧) Foe للكاتب الجنوب إفريقي جون. ماكسويل. كوتزي J.M. Coetzee الحاصل على جائزة نوبل للآداب ٢٠٠٣ أنها تروي قصة «روبنسن كروسو» الحقيقية: فبالنسبة لهذه القصة، بعد سنوات عديدة تلتحق إمرأة، سوزن بارتن، إثر غرق سفينتها، بكروسو وخادمه فرايداي؛ ولما تمت نجدتهم مرض كروسو في طريق العودة إلى إنجلترا وتوفي؛ وبما أن فرايداي لا يستطيع الكلام لأن لسانه مبتور تبقى سوزن الوحيدة التي تستطيع إعلام العالم عن جزيرة كروسو وعن السنوات التي قضوها معا على تلك الجزيرة، وتنجح سوزن في الاستحواذ على اهتمام الكاتب الحقيقي دانيل ديفو Daniel De(foe) - نلاحظ أن اسم الكاتب الحقيقي يحتوي على عنوان الرواية - بالقصة التي نعرف بقيتها: ثم يقصي ديفو سوزن من القصة وبذلك يقصيها من التاريخ.

إنه بإمكاننا وبدون عناء أن نوسع هذه القائمة العشوائية من الأمثلة. فمن أساسيات هذا النوع من الكتابة، الذي نسميه «مابعدحداثي»، أنه يزعزع ويفكك المفاهيم التقليدية حول اللغة والهوية وحتى الكتابة نفسها. وإذا أمعنا النظر في الأمثلة التي أوردتها نجد أن بارثيلمي يسخر من الطرق التقليدية المهيمنة على كيفية تقديم القصص ويخترق الحد الفاصل (الواضح آنذاك) بين الثقافة «السامية» والثقافة «الشعبية». أما ينتشن فيرفض أن يعطينا طمأنينة «قفل» المعنى، نفس الطمأنينة التي يحرمنا منها كل من أكرويد وأوصتر. زد على ذلك أن هذين الأخيرين يزيدان من حدة إشكالية الهوية، خاصة في حالة كوين الذي تتبخر هويته في الهواء مع نهاية القصة. كما نجد أن هوية بلوخ في رواية هاندكه أيضا على قدر كبير من الإشكالية لأنه يحس أن كيانه موقوف على اللغة، واللغة في حد ذاتها تصبح مشكلة أساسية. أما رواية اورز فتجبرنا على الإقرار بأننا كنا طوال الوقت ضحية وهْم، فهذه الرواية «انعكاسية» (تدور حول نفسها) لأنها تلفت

انتباهنا إلى كيفية وجودها وإلى طبيعتها المبنية، وبالتالي تجعلنا نفكر في الكتابة بشكل عام. وأما كوتزي فهو يجعلنا نحس، من خلال إعادة كتابة رواية دانيل ديفو، «روبنسون كروسو» (١٧١٩) Robinson Crusoe، أن أحد الأعمال الكلاسيكية في الأدب الإنجليزي مبني على كره النساء والتفرقة العنصرية، وبذلك يذكرنا بالاضطهاد التاريخي الذي عانت وتعاني منه المرأة: كما أن بتر لسان فرايداي، خادم كروسو الزنجي، وجعله بالحرف غير قادر على الكلام والتعبير عن نفسه يذكرنا باستعباد الغرب وقمعه للأفارقة.

وليس من باب الصدفة أن هناك نوعا من التزامن بين مابعد الحداثة ومابعد البنيوية؛ ولو أن هناك بعض المبالغة إن قلنا بأن مابعدالحداثة نوع من مابعد البنيوية المطبقة - أي أفكار مابعد بنيوية وضعها كتّاب حيز التطبيق - إلا أن هناك حيزا مشتركا معتبرا بين اهتمامات الكتّاب مابعد الحداثيين والنقاد مابعد البنيويين. ولكن مابعد الحداثة أكثر من نمط أدبي معين؛ إنها بعض الغموض أيضا اسم لنوع من النقد الأدبي، مابعد بنيوي عموما من حيث فرضياته ومسلماته. إن نظرة مابعد البنيوية للغة والهوية و«الحقيقة» وغيرها تأثرت كثيرا بفلسفة ديريدا التفكيكية ولكنها أقل تقنية من التفكيكية - وهي نقطة سأعود إليها بعد قليل - وتركز بالخصوص على الكتابة مابعد الحداثية بينما تهتم التفكيكية بكل أنواع الكتابة. وفي الحقيقة يمكن أن أسمي ما قلته حول النصوص الروائية التي لخصتها أعلاه نقدا مابعدحداثيا، فأنا لم أركز على الشخصيات الروائية كأفراد كما قد يفعل النقد الإنسانوي الليبرالي، ولا فككت النصوص المذكورة كما قد تفعل التفكيكية. لقد ركزت على غياب القفل، على قضية الهوية (المشكك فيها عن طريق التوازيات والاختفاءات)، على إشكالية اللغة، على اصطناعية التمثيل، على تفكيك التقابلات الثنائية (كما في رواية «عدو»)، وأخيرا على «طبيعة التناص» التي تتميز بها النصوص (استعارة «ثليجة» من الخرافة و«عدو» من قصة في القرن الثامن عشر) والتي لا تثير أصداء في تاريخ الأدب فحسب بل تكشف بفعالية عن النقاط العمياء في النصوص السابقة أيضا.

ورغم أن العلاقة بين التفكيكية والنقد مابعد الحداثي واضحة إلا أن هذا الأخير يرمي بشبكته أبعد؛ فعلى غرار «النقد الجديد» تميل التفكيكية إلى التركيز على «الكلمات الموجودة على الصفحة» كاشفة عن «القوى المتحاربة» التي تعمل داخل النص؛ والنقد مابعد الحداثي يشاطر التفكيكية ذلك - ليس على نفس القدر من التفصيل - لكنه يهتم أيضا بربط ما يكتشفه في النصوص بالواقع الاجتماعي، خصوصا بعد ظهور كتاب جان فرانسوا ليوطار Jean-François Lyotard (الحالة مابعدالحديثة) (١٩٨٤) The Postmodern Condition. يرى ليوطار أن «الروايات الكبرى» التي تدعم أسس الحضارة الغربية - الدين، الماركسية، فكرة التقدم بواسطة إعمال المبادئ العقلانية، فكرة أن سوقا حرة تماما ستعود على الجميع بالفائدة - فقدت مصداقيتها، على الأقل من الناحية النظرية. كل تلك «الميتاروايات» metanarratives ارتكبت خطأ الاعتقاد بأنها صالحة لكل مكان وزمان وأدت إلى اضطهاد - إن لم نقل استعباد - الغرب لجزء كبير من العالم. إن ما نحن بحاجة إليه هو «روايات صغيرة» - أنظمة اعتقاد متواضعة، مصغرة، لها من القوة ما يسمح لها بإنارتنا وقيادتنا ولكنها دائما على وعي بطبيعتها المؤقتة وبصلاحيتها المحلية وليس الكونية. لذلك فالنقد مابعد البنيوي - كما يتجلى مثلا عند ليندا هتشيون Linda Hutcheon في «شعرية مابعد الحداثي» (١٩٨٨) A Poetics of Postmodernism - يقرأ النصوص (مابعد البنيوية في المقام الأول) لأجل مقاومتها للميتاروايات التي شخصها ليوطار ولأجل البدائل «المحلية» التي تتيحها. وكما سنرى فيما بعد، سنجد ممارسات أدبية-نقدية مشابهة في أنواع أخرى من النقد المعاصر، غير أن النقد مابعدالحداثي يركز أساسا على الكتّاب البيض، الذكور في معظم الأحيان، الذين ابتكروا الأدب مابعدالحداثي في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات.

ربما كان أجدر بي أن أشير إلى أن هناك نقاداً لا يتفقون مع هذه النظرة - الإيجابية نسبيا - للنقد مابعد الحداثي (والكتابة مابعد الحداثية): فبعض النقاد يجدون أن الكتابة مابعد الحداثية لا سياسية ومتملصة: أنها غارقة في نفسها أكثر مما يجب، تهتم كثيرا بالشكل والحيل الشكلية، ومدمنة على التورية (كما هو الحال في مطلع قصة بارثيلمي الذي استشهدت به أعلاه). ولا شك أن الكتابة مابعد الحداثية تستعمل التورية كثيرا أو أن النقد مابعدالحداثي يشاكس تلك التورية ويكشف عنها؛ ولكن هذه التورية مفهومة. تقول ليندا هتشيون أن الكتابة مابعدالحداثية «تؤكد، ثم تشكك عن قصد في، مبادئ كالقيمة والنظام والمعنى والتحكم والهوية...كانت كلها مسلمات أساسية في الليبرالية البرجوازية».(١٧) إن معظم الكتّاب مابعد الحداثيين ينتمون إلى المجموعة التي استفادت أكثر تاريخيا من الليبرالية البرجوازية: أي فئة الذكور البيض المنتمين للطبقة المتوسطة: إنهم فقط يعتقدون أن هناك تورية ساخرة في قطع غصن الشجرة الذين يجلسون عليه. إذا، بإمكاننا دائما أن نقرأ الرواية مابعد الحداثية بطريقتين: يمكننا أن نعتبر الرواية مابعد الحداثية محررة لأنها تزعزع الأفكار المسبقة حول اللغة والتمثيل والذات وغيرها، فهي بحق تقوض بفعالية كل الميتاروايات وكل المعتقدات المشتقة من تلك الميتاروايات. ولكنها أيضا دائما تزعزع نفسها، وتسخر من نفسها (كما في استفسار بارثيلمي)، وتكشف عن روائيتها، وتحبط كل محاولات التأويل، وتمتنع عن قصد عن الإجابة عن الأسئلة التي تطرحها، الخ... ويمكن القول أنها تزعزع حتى الزعزعة التي تقوم بها في المقام الأول، وتتركنا فارغي الأيدي من كل شيء. إنها، بلغة ديريدا، تضع نفسها «تحت الشطب» أو «تحت المحو». بالإضافة إلى ذلك، بما أنها غالبا ما تلمّح بطريقة تناصية إلى التقاليد الأدبية، مهما كانت درجة التورية والمفارقة، فهي ما تزال بطريقة غير مباشرة تكرس النصوص والاقترابات التقليدية. إذا يمكن القول أن الكتابة مابعدالحداثية، مهما بدت تشويشية مزعزعة، لا تزال تؤكد الوضع السياسي القائم في العالم خارج النص. تقول ليندا هتشيون أنه يمكن اعتبار الكتابة مابعدالحداثية «متأرجحة سياسيا، فيها خطابان أحدهما مساند متورط والآخر نقدي تحليلي».(١٨) إن قراءة النصوص مابعدالحداثية تتوقف، بصيغة مابعد بنيوية محترمة، على *القارئ*، وينطبق نفس الشيء على نظرتنا للنقد مابعد الحداثي. فبعض النقاد يرون أن هناك شبها بين النقد السياسي الذي نجده مثلا في «التاريخانية الجديدة» أو

في «الدراسات مابعد الاستعمارية» - وهي أنماط من النقد سأتعرض لها فيما بعد - والنقد مابعد الحداثي؛ والبعض الآخر يرى أن النقد مابعدالحداثي لا سياسي أساسا لأنه يمسك العصا من الوسط ويتعلق بوضعية «رغم/لا بد» بينما هناك ضرورة سياسية لأخذ مواقف راديكالية من نوع إما/وإما».

اقتراحات للمطالعة

يمثل كتاب كرستوفر نوريس Christopher Norris التفكيكية: النظرية والممارسة» (١٩٨٢) Deconstruction: Theory and Practice مقدمة جيدة وسهلة للتفكيكية؛ أما «عن التفكيكية» (١٩٨٢) On Deconstruction لجونثن كاللر Jonathan Culler فهو أكثر تفصيلا وأكثر تعقيدا أيضا. إن كتابات ديريدا مشهورة بصعوبتها ولكن القسم الذي يحمل عنوان «التأجيل» Différance في القسم الأول من كتاب ديريدا «هوامش الفلسفة» Margins of Philosophy يمثل مناقشة في المتناول لهذا المفهوم الأساسي عنده. وهناك نص آخر يمكن أن يكون مقدمة إلى نقد ديريدا لمركزية الكلمة هو «البنية والعلامة والتلاعب في خطاب العلوم الإنسانية» (١٩٧٠)

Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences

والذي أعيد طبعه في «النقد والنظرية الحديثة: قارئ» (٢٠٠٠) Modern Criticism and Theory: A Reader لديفيد لودج David Lodge ومايكل وود Michael Wood. يجب أيضا الإطلاع على مقالين لرولان بارط هما «موت الكاتب» و«من العمل إلى النص» From Work to Text وهما أقل تقنية ويركزان على الكتابة الأدبية؛ لقد نشرا المقالان أولا في «صورة-موسيقى-نص» (١٩٧٧) Image-Music-Text وهما موجودان أيضا في «حفيف اللغة» (١٩٨٦)The Rustle of Language، كما أعيد طبع «موت الكاتب» مرات عديدة آخرها في لودج ووود أعلاه. وأخيرا نذكر مقالا هاما جدا وهو «مقاومة النظرية» Resistance to Theory لرائد التفكيكية الأمريكية بول دومان (١٩١٩-١٩٨٣) (أيضا في لودج ووود أعلاه) يقدم فيه عرضا واضحا للاعتبارات التفكيكية. هناك أيضا نقد مبكر للتفكيكية وردّ عليه تواليا في «الملاك المفكك» (١٩٧٧) The Deconstructive Angel لـ م.هـ. أبرامز M.H. Abrams و«الناقد كمستضيف» The Critic as Host لجاي هيليس ميللر (كلاهما في لودج ووود أعلاه)، ويبين رد ميللر الجانب المغالي في النظرية والتأويل التفكيكيين.

إن القراءات التفكيكية للنصوص ليست بالأمر السهل أبدا، غير أن قراءة ديريدا لقصة كافكا «أمام القانون» ليست صعبة المنال وتعطي صورة جيدة عن الممارسة التأويلية عنده. هناك أيضا مدخل سهل إلى مثل تلك النصوص في قراءة باربرا جونسون لرواية هرمن مالفيل «بيلي باد» التي تعرضت لها بإسهاب والموجودة في كتابها «الاختلاف النقدي» (١٩٨٠).

وفيما يخص استراتيجيات الرواية مابعد الحديثة فهناك مسح عام، جيد وسهل القراءة هو كتاب «الرواية مابعد الحداثية» (١٩٨٧) Postmodernist Fiction لبراين ماكهايل Brian McHale؛ أما ليندا هتشيون فتدرس الجوانب الموضوعاتية في الكتابة مابعد الحديثة في «شعرية مابعد الحداثة: التاريخ والنظرية والرواية» (١٩٨٨). وتلقي برندا كاي مارشل B.K. Marshall الضوء على النظرية مابعد الحداثية من خلال عدد من التأويلات مابعد الحداثية في «تدريس مابعدالحداثي: الرواية والنظرية» (١٩٩٢):

Teaching the Postmodern: Fiction and Theor

ويمثل مقال «مابعد الحداثة، أو المنطق الثقافي للرأسمالية الحديثة» (١٩٨٤) Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism لفريدريك جايمسن تحليلا ماركسيا عميقا للثقافة المعاصرة، بما فيها الأدب والنقد مابعد الحديثين. كما يعالج هانس بارتنس في «فكرة مابعد الحديث» (١٩٩٥) The Idea of the Postmodern ظهور «مابعد الحديث» و«مابعد الحداثي» كمصطلحات نقدية في الأدب والفنون والهندسة المعمارية والعلوم الإنسانية. أما «مابعدالحداثة الدولية: النظرية والممارسة الأدبية» (١٩٧٧):

International Postmodernism: Theory and Literary Practice

(تحقيق هانس بارتنس ودوفي فوكيما Doowe Fokkema) فيقدم مقالات عن مابعدالحداثة في عدد من الألوان الأدبية الرئيسية والفرعية، عن الاستعمالات مابعدالحداثية للتناص والاستراتيجيات المفضلة الأخرى، وعن الكتابة مابعد الحداثية في عدد كبير من الثقافات الغربية وغير الغربية. وأخيرا يمثل كتاب «الثقافة مابعد الحداثية» (الطبعة الثانية، ١٩٩٧) Postmodernist Culture لستيفن كونر Steven Connor مناقشة واسعة وملمة للفكر مابعد الحديث والممارسة الثقافية مابعد الحديثة.

الهوامش

١- ف. جايمسن، «الماركسية ومابعدالحداثة» في «مجلة اليسار الجديد»، عدد ١٧٦، ص٤١-٤٢.

٢-جـ. ديريدا، «الاختلاف» [1982] في «التاريخانية الجديدة والمادية الثقافية: قارئ»، تحقيق كيرنان راين، لندن، آرنولد، نيويورك، منشورات جامعة أوكسفورد، ١٩٩٦، ص٣٠.

٣- نفس المصدر، ص٣٢.

٤ - جـ. ديريدا، «عن علم النحو» (١٩٦٧)، ترجمة اياتري شكرفورتي سيفاك، بلطيمور، منشورات جامعة جونز هوكينز، ١٩٧٦، ص١٥٨.

٥- ب. جونسون، «الاختلاف النقدي»، بلطيمور، منشورات جامعة جونز هوكينز، ١٩٨٠، ص٥.

٦- جـ. هوثرن، «الوجيز في المصطلحات الأدبية المعاصرة»، الطبعة الثالثة، لندن، آرنولد، نيويورك، منشورات جامعة أوكسفورد، ١٩٩٨، ص٣٩.

٧ - ب. جونسون أعلاه، ص٨٠.

٨- نفس المصدر، ص٨٦.

٩-جـ. ديريدا، «أمام القانون» في «كافكا والأداء النقدي المعاصر: قراءات بمناسبة مرور مائة عام»، تحقيق أ. أودوف، بلومينتن، منشورات جامعة إنديانا، ١٩٨٧، ص١٤١.

١٠-جـ. هيليس ميللر، «موسيقى ونقد ستيفنس كعلاج»، في «مجلة جورجيا»، عدد ٣٠، ص٣٤١.

١١- ر. بارط، «س/ز»، نيويورك، هيل ووان، ١٩٧٤، ص١٠.

١٢- جـ. ديريدا، «أمام القانون» أعلاه، ص١٤٢.

١٣- ر. بارط، «موت الكاتب» في «النظرية والنقد الحديثان: « قارئ»، تحقيق د. لودج وم. وود، الطبعة الثانية، هارلو: لونمان، نيويورك، يرسن، ٢٠٠٠، ص١٥٠.

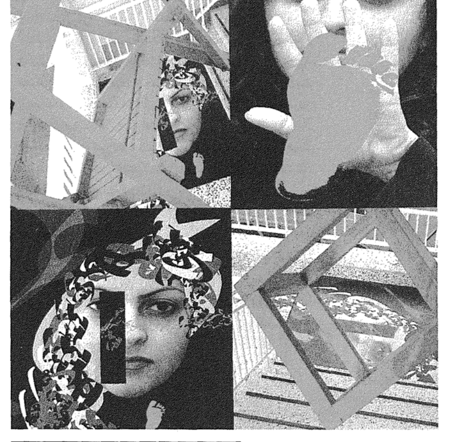
١٤- د. بارثيلمي، «ستون قصة»، نيويورك، داتون، ١٩٨١، ص١٧٨.

١٥- د. بارثيلمي، «ثليجة»، نيويورك، أثينيوم، ١٩٨٤، ص٨٢.

١٦- . هاندكه، «ثلاثة من لدى بتر هاندكه»، نيويورك، آيفون، ١٩٧٧، ص٤٩.

١٧- ل. هتشيون، «شعرية مابعدالحداثة: التاريخ، النظرية، الرواية»، نيويورك ولندن، راوتلادج، ١٩٨٩، ص٥.

١٨ - نفس المصدر، ص١٦٨.



مزيداً من العتمـــة مزيداً من النـــور

جعفـر حســن*

«**مزيدا من العتمة.. مزيدا من النور**»، هو العنوان الذي اختاره هؤلاء الفنانون، وهم يؤججون الحواس الخمس، ويوقدون المخيلة، حيث تكون مضطرا لاستخدام رهافة الحواس وهي تنداح موغلة في دوائر الاقتراب والابتعاد، وفي اضطراب الحواس المؤجج تدخلك الأمكنة رأفتها. هو المعرض الثاني للفن المركب، وربما تنبع فكرة المعرض من تحويل القول الشعري إلى نص بصري، ولعل المشاركين (نعيمة محمد، هنادي الغانم، محمد حسن، محسن غريب، أنس الشيخ، وحيدة مال الله، عبد الرسول الحجيري، علي القميش، حسين مرهون) قد توافوا على ذات الفكرة، ولكن التجليات كانت مختلفة.

* ناقد من البحرين.

مطر النوم وهطول اليقظة (المشاركون)

هنا تقودك الحروفية البحتة إلى الاصطدام بمكون للعمل الشامل، وهو المتمثل في تلك الصور الملتقطة للمشاركين في المعرض وهم مغمضو الأعين، لماذا كانت الإغماضة المشتركة؟ ما دلالتها في العمل المشترك؟ وكيف نرصدها من خلال العتمة؟ وهي هنا عتمة اختيارية، تشبه إغفاءة النوم، ولكنها مشغولة باكتشاف اليقظة التي ترصد أبعادها، وهي تتناسل من الفكرة التي تنبثق من تسمية المعرض (مزيدا من العتمة.. مزيدا من النور).

في اللغة العتمة هي تلك الحالة التي يكون عليها الليل في انقضاء آخر ضوء الشفق، انه انحسار الضوء بعد انقضاء قطعة من الليل، تلك القطعة المحسوبة بالوقت الذي يمكن أن تحلب فيه الماشية قبل النوم قديما، لذة الشراب الذي يتحول إلى طعام، إنها لحظة مؤجلة الضوء، لكنها مخترقة بوعي الكائن منذ تكونت تلك المعاني المندسة في اللفظة، لكن اشتداد الظلمة لا يعني إطلاقها، أنها مخترقة من قبل النجوم في الأفق السماوي والكواكب، كما أن هبات سيد الليل القمر، تنشر أجنحة الضوء على ما يتغلف بظلمة الليل، كما ان الكائن البشري ينشر ضوءه من خلال انبجاس نيرانه المقدسة.

إنها تلك الحالة من الإغماض التي تستحضر الظلمة، وهي ذاتها التي تستحضر الضوء في انطلاقة الأحلام المترفة بالضوء، بالتناقض بين السواد والبياض، معظم أحلامنا تكون بالأبيض والأسود، لكنها قليلا ما تكون بالألوان، ذلك الذي نجده سيتسيد المتناقضات في كل العمل برمته ويخترقه من الداخل، أنها جدلية التباين بين الأبيض والأسود، في مفاهيمية، الحي والميت، حتى في تشكل الخامات المستخدمة، بين المصنوع والطبيعي، المشذب والغفل، حتى تلك الأمكنة التي تمتد على مساحتها الأعمال مفعمة بالضوء والظلال التي تتشكل من خلال التحكم فيها، المادة المنيرة والساطعة في مقابل الكثيف المظلم.

أن نحلم، ان نكون كما نريد ان نكون، أن نتواجد في أبعاد المكان الذي نحن أسياده، لكننا نحس ذلك التناقض الصارخ بين هندسة المكان ومكائد الفن، أننا هنا نستل خيطا من الوعي لنتفرغ لما يمكن أن ينبثق عنه ذلك المكان المهندس في خيال صارخ يثير الأسئلة.

جدل الملء و الخواء (نعيمة محمد)

منذ اللحظة الأولى التي تطأ قدماك على درجات السلم وأنت تصعد، يأخذك المكان إلى عوالم ملتوية، خطوط سوداء تنساب صاعدة رغم تموجها اللافت الذي يقول ولا يقول، أنها توحي بالحروفية العربية في ذات الوقت الذي تتجافى فيه عن تشكل الخط الذي يؤدي إلى نص ما، أنها تلك الجمالية المفرطة في انسيابها لتصل بك إلى حالة الصعود، هي ذاتها اللحظة التي تستحضر الهبوط المؤجل الذي ستجبر عليه فيما بعد، ولربما حركة الصعود والهبوط لها علاقة بالكائن الذي يصعد في سماوات الروح، ويهبط في عتمة الجسد، إنه الجسد في إعتامه التام عند الموت.

و أنت تصعد تعانقك الصخور الصلدة التي تتدلى برشاقة السقوط من خيوط الصيد، ولعل تلك الخيوط توحي بحركة الاصطياد التي ينصبها لنا الفن في أطره التي ننشد إليها، شهب تسقط مستنفرة نحو أرضية واسعة على الدرج لكنها لا تصل، لربما أنها السقوط المؤجل لحجر الجسد، بينما تمتد الأحبال عالية في تقاطعاتها المستنفرة، التي تحاول ان تحد الفضاء الذي يعاند الفنانة، انه امتداد نحو تلك الصورة المقطعة للامتناع، والصد المشاكس للفنانة ذاتها، أي فضاء يحمل تلك التشظيات التي تحتل نافذة مخبوءة في المكان؟!

تجبرك الفكرة (الدرج) للدوس على تلك الصورة التي تتشبث بالعتبة الفسيحة من الدرج، وتدهمك صورة الفنانة التي تلتف الحروفيات على وجهها لتأخذ مكان الشعر المنسدل في تناقضات الأسود والأبيض.

انه اختراق السواد المحيط الذي يبرز مندوبا عن الموت المؤجل في ذاكرة المكان، أليست الأرض هي المكان الذي نطأه، وندرك ان آباءنا دفنوا فيها، ألسنا ندوس رفاتهم بعد ان فقدوا

فعل الإرادة، أننا ندوسهم رغما عنهم، ولكننا ندوس الصورة تعبيرا عن الموت الذي هو في ذاته تعبير عن رغبة حية، وإرادة أكيدة في تمرد الذات على الموت، وهي تدرك أنها لم تمت بعد، ولكنها تحتفظ بإرادتها، كم هي تجربة مألوفة في ذاكرة الإنسان العربي، لكنها التقاطة لذلك النائم في الثقافة، ذلك الغزير الذي ينبثق في حركة الرفض، كم هي الأعلام التي ترسم على الأرض لتدوسها الأقدام؟ أليست تعبيرا عن رغبة الموت بالدوس على ما سقط؟ فهل هي تعبير عن رفض الموت المؤجل؟ أنها تلك الرغبة التي تجتاح الجسد الحي، فعل الفاجعة في سوادها، مداهمة الأحمر بالخطى، حلم يتوجه نحو تجسيد تجربة الرغبة.

ذلك الكرسي المعلق في فضاء الدرج، مقلوب يشير إلى الأسفل، كيف نجلس مقلوبين لننظر إلى سماء سقطت تحت أقدامنا؟ ونعلو أو نهبط ونحن نهب الأسئلة، أنها حالة الخروج المزدوج بين التعامل مع البعدين إلى البعد الثالث، كل ما يتمثل في المجسم المرصود على شكل مكعب يتعلق من إحدى زواياه التي تجعله يشير إلى وضع خاص لذلك المكعب، ليؤكد انه خارج مسطح الدرج في الأعلى ليخرجك من تسطح البعدين، ويملؤك اللون الأحمر القاني بهجس غريب يحتمل الفاجعة، هناك نور يترصدك في قلب الشكل، هناك انبعاث للظل وسقوط مؤجل للظلمة في حوافه، فتعيد النظر إلى ذلك التناقض القائم بين أدوات الحياة ورغبة الموت، حين تصبح أنت جزءا من العمل، ليتركك العمل تنطلق إلى فضاء جديد مع حروفية صارخة باللون الأحمر، لا تبتعد!

كم هي مخاتلة هذه الكتابة التي تعتمد على خيانة الذاكرة وألفتها لذاتها، وهي تتكسر بشكل فاجع أمام تحول الأمكنة المألوفة إلى مكان يتحدى الذات ويعلي رغائبها. وتنطلق الأسئلة التي نود تأجيلها لكنها تلح، ماذا وكيف ولم؟ لماذا الدرج؟ ما الذي يولد الانطباع في الذات؟ وما هي طبيعة اللذة التي يخلقها التواصل مع العمل؟ وكيف تتغير وعيا من خلال انفتاحنا على الآخر الذي يعبر من النص إلى التشكيل البصري في الأبعاد الثلاثة؟

هندسة الخيال (هنا وهناك)

لهنادي الغانم عمل عند الدخول الأول، تنحني قليلا، هناك أشكال هندسية تتدلى فوق رأسك، تنظر إليها، تشير لك تقدم، وهي تهيئك إلى ما سيأتي، يقودك الممر، المفروش بالورق المجعد بعناية بالغة ليعطيك الإحساس الفاره بالبياض، وتحس تحت قدميك أصواتا ما تنتقل عبر جسدك لتقول شيئا غامضا عن المشي فوق الغيوم الصلدة في البياض، النقاء الذي تدوسه يحملك على الرأفة، تدور دورة خفيفة، يدهمك المكيف المرصود في الأرض، وكأنه يخرج من العمل، هو كائن لم يحسب وجوده في حالة الحلم، لكنه ضروري، ذلك ان الأزهار الموجودة عليه، وهو يبث هواءه المبرد يحمل لك عطرها الفواح، لتشتغل عندك حاسة الشم في مقابل الموسيقى، إنه استنشاق لموسيقى التناغم بين المصنوع والحي، متعة حسية باذخة تثير فيك كمون الجنة، في أصطرع المصنوع والحي، يرميان أمامك بياضهما، لتغلفه الضلال المنسدلة من الضوء المعلق في الحجرة، وهو يندس بين تلك الانحناءات التي خلقها الورق المجعد بعناية بالغة تجعله متكررا باعتباره الثيمة الأساسية.

وذلك يشدك بانشغالاته المخضرة حين تقودك الرائحة العطرية، لتتسلق عيناك المتكات وسط الزهرة البيضاء، وهي تبتعد عن السداة، عضو التكاثر هذا يحملك في إغوائه البعيد، لكنك سرعان ما تنشغل بالنظر الذي يستطيب البياض بينما يحده أفق الحجرة المألوف، لكن بوابتها المؤدية إليها مفتوحة بشكل يجبرك على الانحناء، انك في حضرة الملكوت، والأشكال المعلقة أمامك توحي بأنك في الغيم هناك، حيث ينبثق الضوء، وتمرح الأرواح وهي في البعيد، ربما تلك الأرواح وهي تسترجع ذاكرة طفولتها التي ماتت بتحولها إلى ذاكرة تستعاد لكن لحظتها لا تستعاد، ولعلها تلك الأرواح المحلقة، ربما بعد ان تموت، لتحلق روحك في البياض النوراني بين الغيمات تدخل انبجاسك الأول في حالة العلو.

في الجزء الثاني من العمل هناك نصب من البياض، نصب مستطيل مكسو ببياض الورق المصنوع، وفوقه ورقة خضراء من شجرة، وفوق الورقة بيوض لطيور مألوفة وغريبة، البيوض كبيرة وصغيرة، بيضاء أو مشغولة ببقع السواد، إنها تستثير تلك العلاقة السرية بالتكاثر، انه التخلي عن الفردي في مقابل الامتداد، لعل تلك الحالة البدائية للشكل تثير فينا ذكريات غريبة عن حجر (حجرة أم حمار) التي كانت الجدات يذهبن إليها ليكسرن عليها البيض لعل الجن الغاضبين يرضون، ويتركون أولئك النسوة ينعمن بإنجاب الذكور أو لمنحهن قابلية الإنجاب، إنها حالة مؤجلة للخلق الكامن في أفق الاحتمال، وحالة مختزنة في العمل، بشكل عفوي ربما وكامن ربما، ولعلها تثير الموت والانبعاث، القيامة بعد الموت، عالم الروح، ما علاقة ذاك البياض ببياض الكفن؟ والورد بالقبر؟ ما علاقة القبر بالظلمة ! بالموت ! ما علاقة النص المرافق بالعمل.

«هنا أنا
و هنا أنا هنا... وبعد كل هذا..
هنا بعيدة عن.. وقريبة من..
هناك كانت لي.. والآن..
لي.. ولابني..
و لك كل حاضري ومستقبلي (أم..»)
و لك كل فخري واعتزازي(بو..)
(أم..+بنت..) منادي الغانم.

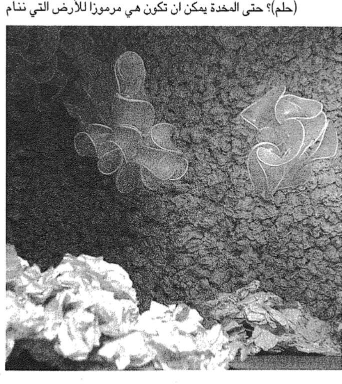
الحلم خارج الزمن

يسمي **محمد حسن** عمله بـ(أحلام متلألئة)، وفي تجربتنا الحياتية نتعرف على الحلم، ونربطه بالنوم، والإنسان كائن نهاري، يميل إلى النوم في الليل، وهناك تفضح العتمة أوجهها المتعددة، ولكن الحلم حالة مخاتلة، تتعقب الكائن البشري ليبصر الاحتمالات القائمة في الوجود، والتي تبدو لا منطقية، ولكن الحلم ينظمها من حيث أنه يجعل ألاّ معقول معقولا في تلك التجاورات التي تنتاب كائنات الحلم، ولعل أجمل الأحلام هي أحلام اليقظة، ولكن الحلم هو حالة تحتفظ بنكهة الطفولة التي تجعل العالم يدور حول الذات، إنها الحالة الوحيدة المتبقية التي يمكن للذات أن تستعيد مركزيتها من خلال كونها في مكان ما هناك ترقب أو تشارك، إن شاءت في ما يحدث حولها، وهي التي تعرف كل شيء، ولكنها لا تستطيع أن تفسر، هي المراقب الموجود دائما، هي المنفعل الأكثر استنفارا في فضاء الحلم.

من هنا تبدأ المسافة التي تتحدى مساحة الأبعاد الثلاثة التي يتكون منها المكان في العمل، وهناك تضاف تفاصيل دقيقة على الأرض التي تتحول إلى قبر ما، كائن نائم يتجلى في ذلك الشخص الذي يظل في الشاهد ممددا تحت المخدة المفترضة، لكنه يستطيل إلى مساحة أبعد من ذلك ليتشكل طوليا في اتجاه معاكس للرأس، ولربما كانت من تناقضات الانتقال من مساحة اللوحة إلى فضاء المكان للعمل المركب، ويدخل هنا (كرب النخلة) كمرموز مكتنز بحالات عدة، منها تلك العلاقة التي استطالت بين إنسان هذه الجزيرة والنخلة، والتي استدعت ان يأخذها معه في طقوس الدفن، ليتوحد معها في حالته النهائية، انه ما يعاود طرح التساؤل، أليس النوم هو الموت الخفيف (الموت الطفيف) كما يشير أمين صالح؟ ولهذا النائم / الميت، يقوم شاهد القبر، ذلك الشاهد الذي ينتقل من مجرد كونه حجراً على حدود القبر إلى قيامة للنائم (الميت) هي القيامة التي تنساب منها الأرواح المحلقة في فضاء تزخرف بالأبيض، هل الموت هنا هو حالة لا زمنية؟ كما هي حالة الحلم الذي يستطيل أو يتقلص بناء على الإحساس الخاص به، وعند توقف الإحساس هل يتوقف الزمن؟ ألا يفترض العمل ثنائية الروح والجسد، تلك الثنائية التي تمكن الجسد من الانفصال عن الروح، وإمكانية عودتها، أليس النوم مثال الشاهد على عودة الروح، لذلك الغائب البعيد المختبئ في أفق الغيب خارج الزمن المفاجئ (الموت).

إنه البياض المداهن والمحايد، والواقف في أفق الاحتمال نحو الطهارة، نحو السحب التي تستجلب الماء، وهو أداة الطهارة، الذي هو ذاته منبع الحياة، إنها ذات الحالة التي تتكدس في أروقة النوم، أليس نوم الظالم عبادة؟ انه يسيطر على أفق المكان لتنتابه حمى التشكل في دفق لوني يتخذ المسطحات الواقفة على الجدران مكان ما يثير احتمالية الخيال وسيولته، يقترب من الحلم، يقترب من الموت، يقترب إلى حدود الجحود، حمامة هنا، حواجز للغيب هناك.

إلا أن المدخل إلى العمل تحرسه غلالة البياض المعلق، واقف كحارس لذات النائم (الميت)، من بعيد تتأجج مساحة البياض المواجهة بتلك الزرقة التي تنوس فيها الكائنات مرتادة لحركة العلو القريب، تتدلى أشكال من الأغصان في بعض الحبال لتوحي بذلك العالم الذي يمكن ان يتشكل بكل طريقة ممكنة في خيال المتلقي، سجادة النائم، هي ذاتها السجادة التي يلف بها جسد الميت، لينفتح التساؤل من جديد، عتمة النوم أم عتمة الموت؟ سياحة الروح في الحلم، أم مراقبة الروح للأحياء بعد الموت (حلم)؟ حتى المخدة يمكن ان تكون هي مرموزا للأرض التي ننام



عليها نومتنا الأخيرة، أين تذهب أحلامنا وأمانينا بعد الموت؟ إلى أين تذهب لذائذنا؟ وأين تبقى تلك النيران المشتعلة للرغبات؟

«بين الليل والنهار..ظلام ونور

بين الأيام والألوان.. إنسان وإحساس

آهات وأفراح.. حب وأشواق

و ذكريات عاصفة.. وأحلام متلألئة » **محمد حسن.**

تجسيد اللا متجسد

هل يمكننا ان نرى الحرية المعتقلة؟ ذلك الجدل الواسع بين ثنائية الروح والجسد؟ لربما كان هو ذلك التوق إلى الانعتاق من القيد الذي يشكله الجسد، انه الانطلاق إلى فضاء الروح التي تطوف بالأمكنة، هنا يتوزع العمل على أرضية المكان، تلك الخطوط المنسابة التي تقودك إلى مرموزاتها التي تواربها من خلال الإبهام الذي ينتصب في بطن البياض القائم على تلك النصب التي وضعت عليها مجموعة من الأشياء المتناقضة التي توحي بالقيد، لربما كان تعبيرا عن الضيق بمساحة المكان الثلاثي الأبعاد.

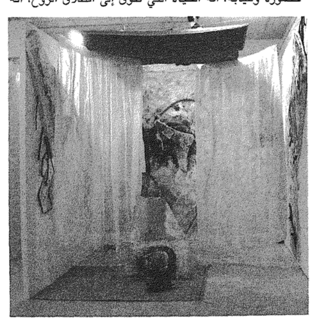
انه عمل (لا جسد) **لمحسن غريب**، هذا العمل يعتمد على تلك العلاقات القائمة التي تجبرك على النظر إلى الأسفل، والانتقال عبر دهاليز الأبعاد الثلاثية لتكتمل عندك الدائرة، في البداية تلاحظ تلك السمكة الموضوعة في إناء الزينة، تبدأ هنا في التفكير، لماذا السمكة، هذا الكائن الصامت، الذي يمثل النقيض للطيور الصداحة التي تعيش في الأقفاص، زينة ملونة صادحة، فسمكة الزينة كائن حاول الإنسان اقتناءه، وليفتتن بجماله وضعه في تلك الأحواض التي تجعلها تطوف في عشوائية لتتحسس ذلك القيد الذي يشف عما نرغب في أن نراه، إنه تعبير صامت عن قيد المكان الضيق، المائي، في ذات الإناء الزجاجي الشفاف القامع، والقابض على لزوجة الماء (الحياة)، هناك في المقابل إناء آخر موضوع فيه قفل، كيف يغرق القفل في قاع الماء، بينما تطفو السمكة في قيدها، هل القيد غارق في قيده؟

و في فجأة المكان ينتصب الكرسي، هذا الكائن الخرافي الذي ابتكرناه، إنه شجرتنا التي نرتاح عليها، ذلك الرفيق القديم للإنسانية منذ اللحظات الأولى للحضارة، يحمل من المدلولات ما لا نكاد نقف عليه، لكنه هنا كرسي يستحيل الجلوس عليه، معاد، طارد، بارد، معدني، هل هو قيد المكان، رمز للتملك الفاره، للقوة والجبروت الذي يتمدد في الأجساد، هو ذات الشعور الذي تستمد منه السلطة مرموزاتها، أي سلطة لنا على الجسد، هذا القفص الهائل الكبير، الصغير الضيق، هذا الفضاء الحر يستحيل سجنا لنا، نعرف أننا نعيش في هذا القفص، هذا السجن، هناك توق في الروح نحو التحليق والانتشار.

هكذا هو الجسد يغطي الروح بحرارته في الصغر، تلك الكثافة التي تشعل نيران الرغبات المنبثقة عن حاجات الجسد الغض المندفع، نكبر، فيتهاوى القفص، لتشف الأرواح من خلال زجاج الجسد، وتدرك الروح انه كلما شف كلما كان قابلا للانكسار داخل الموت، تَحنُ الروح، لكنها تكف عن التحليق.

هو الكرسي إذا، حديد صلب، في خطوط مستقيمة هندسية، تنتصب في وسطه خوازيق أربعة، وعلى الرأس قرنان، يوحيان بالهلال الذي كان علامة للخصب في بلاد الرافدين، إنه الثور الهائج الذي ينثر الخصب، والرغبات الكامنة على حنايا الجسد، هيجانه في تخليه عن أزليته في لحظة النشوة واللذة، تلك اللحظة التي تمنح الحياة لكائن آخر، انه الامتداد الذي تتناسل فيه الأرواح، الخروج من عتمة الذات إلى فضاء الأنا الأخرى.

و لكن الكائن في أنانيته يخبئ الروح في عتمة الجسد، لكن الجسد هنا يتضاءل أيضا إلى حدوده القصوى برغبة الموت المؤجلة، حيث تتجلى رغبة الأرواح في السياحة بعيدا عن الجسد، بعيدا عن فاعليته التي تتمثل في يدين ترتاحان على حافة الكرسي، أو القدمين العاريتين اللتين تلامسان الأرض، تمتد أمامها سجادة مفروشة، توحي بالرفاهية الكسيرة لامتدادها القصير أمام تلك القدمين اللتين ربما انتقمت منهما الأرض لعلو ما في هذا الكائن، فراحت تتسلل إلى تكويناتهما لينتابهما تشقق الجفاف المعبر عن الموت، كما تتشقق الأرض بعد جفاف تربتها، وتميل القدمان إلى تلك العتمة اللونية التي توحي بالثقل، انه الجسد في حضوره وغيابه، انه الحياة التي تتوق إلى انطلاق الروح، انه



الحلم المؤجل، أو الموت المؤجل، وهما حالتان تنطلقان من ذات الفاصلة، ثنائية الروح والجسد، هل نحن إلا تلك العلاقة بين أرواحنا وأجسادنا، منذ لحظة الميلاد إلى الموت!

«تعيش أعماقنا
نجهل هويتها
تعلم خفايانا
تتلمس منا الرقي إلى درجات الكمال
تعيش الوحدة والظلمة داخل أل ج س د
تعيش هم الصعود إلى مقامها
تحجبها القضبان عن ذلك
تريد الانطلاق..
محتارة لا تعرف كيف الخلاص
تطلب صحبة الطريق الطويل
لكنها تبقى أسيرة العتمة القاتلة
إلى ان يأذن لها ربها
أنها أرواحنا » محسن غريب.

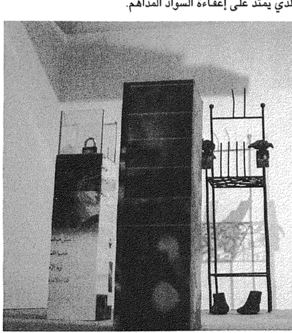
الصد المخترق (الكرة الواقفة)

هنا نقف أمام ذلك المثال الذي يخترق المختزل المعتاد واليومي، بنقله إلى أفق الثقافة العالية، أنها **وحيدة مال الله** في علمها الكرة الواقفة، هنا تظهر لنا ذات الفنان الموارية التي تقف في مركز العمل، قريبا من المرمى، أنها تلبس قفازين يبدوان كبيرين بالنسبة للمنظور، لكن حالة الكبر تلك في مرمى العدسة التي التقطت الصورة تبرز حالة الصد، وتحاول التغلب على التسطح الذي يفرضه بعدي المنظور في الصورة، من خلال حركتين متضادتين، تمثلان الامتداد الزائد والتضخم في اليدين وحركة الرجلين المنحنيتين إلى الأمام.

ولعل الأنوثة تتقن لعبة الصد، إنها حالة من الصد الموارب، الذي يرفع حالة التشوق لما صد عنه، إذ أن المدافعة عن المرمى تنظر إلى الأسفل، تغطي وجهها قبعة حمراء تحجب عينيها، أنها لا تنظر بعينيها، إنها لا تصد الكرات التي اخترقت المرمى، إنها تصد كائنات أخرى غير الكرة، إنها لا تدافع عن المرمى، إذ لا يوجد حارس للمرمى يلبس حجابا، هل الحجاب هو مرموز في العمل يشير إلى تلك العتمة التي سيعبر عنها العمل بالسواد؟ إنها ترتدي «البنطال» الجينز، لكنها تثير حالة من الاحتراس، كأنها تقول لا تقترب، لدرجة انك تذعن لهذا الصد الخفي، فلا تتخطى الحارسة ذات القبعة الحمراء، واليدين الكبيرتين اللتين توحيان بالقوة والقدرة والفعل، إن اللون الأحمر المشحون بعلامة الدم ينتهك الإشارة والمرموز إلى خطورة تجعلك في حذر شديد، إنها إشارة تصل إليك من خلال انتشارها عبر الشبكة الحمراء المرمية على أرضية العمل، ويحدث ذلك بتفاعل المتلقي مع المنظور، فتدفعه إلى ذلك الإحساس تلك العلاقة اللونية بين القبعة والشبكة، ذلك انه سينظر إلى المكان الذي تنظر إليه حارسة المرمى، ليدرك انه إنذار شديد بعدم الاقتراب.

هناك شبكة ملقية على الأرض، إن دورها المعروف في لعبة كرة القدم هو صيد الكرة التي تدخل المرمى، لكنها هنا تغلف مجموعة الكرات التي اخترقت المرمى بالفعل، ليبدأ التساؤل عند المتلقي، ما فائدة الصد، ما فائدة الشبكة، ان الصد مخترق، والكرات متجمعة على أرضية المرمى، بالرغم من كون الصد مستمرا، هناك كرة واقفة على المرمى، تثير التساؤل فعلا، لماذا ظلت هذه الكرة مؤجلة، واقفة.

لعل المنظور لا يكتمل ألا حين تحقق في فضاء الجدران التي تحجز العمل والتي تميز فضاءه، انه ذلك السواد الذي يتناقض في حياده مع البياض المحايد أيضا، هنا تبرز تلك الكتابة التي تتميز بأنها حادة الزوايا، يابسة الحركة، توحي بالمعاناة القائمة، ربما في الكتابة ذاتها، ربما كلمات مثل ماما وبابا، وتلك الكلمات المكتوبة على صورة ما تظهر في المرايا، أو في عمى القراءة عند الأطفال، أو بما يسمى بدسكلسيا القراءة. انه ما يميز الأطفال هنا، الخط اليابس يتناقض مع حركة الخط المنحني الذي يتناسب مع التحفز، الحماية والصد، تثيران تساؤلين حول جدوى التمنع المرهف الذي يحيل إلى غزل الرجل والمرأة، الذي يستحضر الطفولة، إنها تلك الحالة من التجاوز الذي يمتد على إغفاءة السواد المداهم.



هـنـاك أطفـال يطيرون في البيـاض، تلك الأرواح المحلقـة التي تنقض على الأنثى في مقابل حركة الصد، هناك ثوب اسود سقط على قارعة الملعب، لعله طفل مات قبل ان يولد، لعل المغامرة قائمة في حركة الامتداد، التوالد، ولعل المرمى يذهب بعيدا في الإيحاء نحو التكاثر. هناك صورة فوتوغرافية معلقة لوحدها بـالأسـود والأبـيض، كـأنـهـا تحاول قـولا مـا، أحد عشر لاعبـا والفنانة في جهة، الكرة معلقة على الجدار، هنا تبرز المساحة الكبيرة المرسلة بين العمل والنص المرافق.

محمود،/ وحيدة،/ حسين،/ جلال،/ عبد الله، / جعفر،/ محمد،/ علي،/ حسن،/ صادق، / حسين، / أمي، أبي... متى سنلعب؟

لأطفالي :

«اللعب بعد الصلاة»!!! وحيدة مال الله.

تشويش المشوش

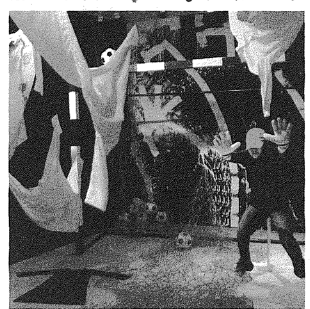
في تشويش **لأنس الشيخ**، تتملك اللعبة الفنية، هنا تشعر بالفخ المنصوب في قفص هلامي في دائرة الضوء، هنا حالة من الاحتواء للذات، الدخول في حالة من الموت المفترض، أليس التشويش هنا هو ذاته تشويشا للمشوش، الذي دخل موته العقلي الخاص، يبدو ان تشويش المشوش يوضحه، لكنها فكرة خادعة بذاتها، إذ ان تشويش المشوش قد يبعده في التشويش على الإدراك، فهل ما وعدتنا به العلمانية في عقلانية القرن العشرين، هو ذاته ما نشهده من تعصب للثقافة الغربية ضدنا؟ ألسنا نتهم بمعاداة السامية ! تلك المنابع التي هطلت علينا من أيام النازية التي كرست دراساتها الأجناس البشرية، ألسنا نحن حسب التصنيف العنصري من العرق السامي؟ لماذا إذا نتهم بمعاداة أنفسنا (السامية)؟ وهل هي فكرة تبيح للآخر في القرن العشرين لأن يمارس عنصريته السادية ضدنا؟ هل ما تقوم به العنصرية اليوم في كنف الدولة العبرية ينتمي لرحابة الإنتاج الحضاري للمنطقة وأطر الثقافة المتنوعة؟ ألسنا نعاني التشويش على الإجابة ذاتها؟

هنا بين يدي العمل تشعر بتلك الانطلاقة التي ربما توفرها التكنولوجيا التي تنساب مع الأصوات المتعالية حين تدخل في بعضها البعض محدثة تشويشا للسامع، فرغم امتلاكنا لأذنين، إنما وظيفة التمايز بينهما ليس لنسمع اكثر، كما تحاول بعض الأمثال ان توحيه لنا، وإنما لندرك اتجاها الأصوات، فلا يمكننا ان ندرك في ذات الوقت شخصين يتكلمان قرب كل أذن على حدة، خصوصا إذا كانا يقولان شيئين مختلفين، ذلك لوجود التشويش السمعي، الذي ينتج عنه تشويش في الإدراك.

و لعل الأمر يبعد قليلا عن ذلك حين نستمع إلى التناغم الهرموني بأذنين كل سماعة تبث جزءاً من اللحن يمكن ان يتداخل سمعيا مع الآخر منتجا تلك الحالة التي تنساب معها الأرواح في الهارموني الموسيقي. ولكنها تبقى بعيدة عن تلك المسألة حين تتداخل الأنغام الناتجة عن مسجلات متعددة تصدح في آن واحد بين الحسينيات في العزاء، والغناء الأوبرالي، والغناء المحلي، أليس هذا التشويش هو المعادل الموضوعي لهذه التيارات المتصادمة في المجتمع بين الداخل والخارج؟

ربما يكون ذلك التداخل تعبيراً عن تكرار إنتاج الأنماط الاجتماعية والسياسية، وهو ما يقوم به الوعي من استنساخ ظاهر ضمن ثقافة التكرار المتأصلة في مجتمعنا العربي الإسلامي، ويقوم المجتمع ضمن شرائحه وطبقاته وفئاته بذلك من خلال عملية الاستنساخ المتطابق للنماذج المرغوبة من خلال الهندسة الاجتماعية التي تحافظ على أنماط التخلف مدعومة بقوى اجتماعية وسياسية وأنماط اقتصادية محافظة، هل هي المسؤولة عن بقاء حالة الموت المؤجل اجتماعيا في متوالية لا نهائية؟ موت كامن في رغبات الاستهلاك المتكرر اللانهائي، دون الإنتاج، والتي تظهر في إعادة النموذج، لا زلنا نكرر نماذج أجدادنا وجداتنا بكل احتراز، ربما يكون ذلك ما تشير إليه الأنماط التي تظهر على شاشة التلفاز بتنوعها المتضاد، ولكن المكرورة بكثرة في ثباتها المحكوم بتلك الهندسة، بحيث يضمن بقاءها في حالة صنمية متجاورة لتضمن الموت للجميع بالتساوي.

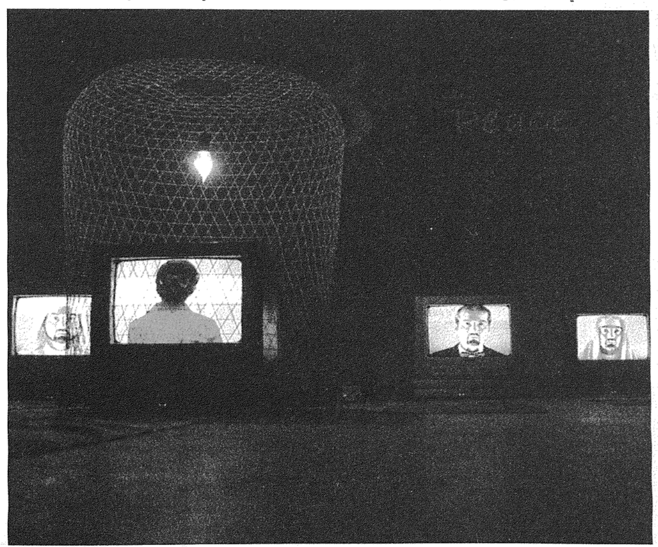
موت ما يشير إليه الإنتاج المتمثل في الفيديو، والعرض المكرور



لذات الثيمات التي تظهر سريعا، مع الأصوات المزعجة التي تمثل أصوات البنادق وهي تنطلق كحرب ما غير معلنة على الإنسان فينا، إنها تبقى خارج عتبة الإدراك من خلال سرعتها، لعلها تقول أن ما يظهر على انه مألوف ومفهوم ربما هو ليس كذلك، تأمل كثيرا لتحصل قليلا، ولعلها تهيؤك من خلال ما تشير وتومئ إليه لتدخل في تلك الحيرة المتولدة حين النظر إلى المكونات التي تنبثق من استراتيجية النص المنساب على البياض الممتد عليه ظلال القفص، وهو الذي يدخل القفص في تناقضاته الصارخة الخارج والداخل.

إن النظر إلى تلك الشاشات التي ينطبع فيها (أنس) ذاته على أشكال محتملة لحالة من إدراك الموروث والتعامل معه، يوحي بالمغاير أمام المنسجم، يظهر المتناقض فيما يدعي الوحدة، انه ذلك القفص الذي ربما يشير إلى فكرة التعصب، باعتبارها موتاً للعقل، وينفتح على احتمال التعصب، والتعصب المضاد، أليس التعصب من الأمراض العقلية التي تميت العقل، وتذهب باتجاه إلغاء الآخر، من خلال موته؟ الذي إذا لم يتحقق يعني فناء الذات الضد.

سيشترك الجميع في ذات المجتمع العربي في تقديس النص (بشكل مطلق)، واعتباره فعلاً مقدساً انتج في ماضٍ ما، ويعتقد الجميع تقريبا بأنه سيبقى مقدسا في كل الأوقات، لذا يمكن ان يختار منه المرء ما يريد، بحيث يعود منسجما، ليصير النص من خلال التكريس نصا مقدسا مع انه ليس من المنابع المقدسة، ان الذي يضفي القداسة عليه هو أمر من خارجه، وليس أمرا كامنا فيه، الأيدولوجيا ربما، التعصب ربما، لا فرق بين تيارات الأيدولوجيا في ذلك من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، لتنحصر المرجعية في «قال فلان» مع ان لفلان هذا قول مضاد



لما يستشهد به بين المختصرات، وربما قول مضاد لمصلحتنا الآنية والحياتية.

و التعصب قتل متعمد للذات الحية التي تبدع مفاهيمها حسب حاجات الحياة، تضع قيمها الإنسانية أمامها في تجليها المتسع أمام الوجود، أنها موت الذات المبدعة المفكرة التي تنطلق بحرية، من خلال دخولها اللعبة (القفص)، تلك الذات التي من المفترض ان تبحث وتفكر، لتجد لها مكانا بين كائنات هذا الكوكب الذي بدأ يمد يديه نحو المجرات، لكنها ذات ميتة، أنها الذات واقفة أمام نزوع يجعلها تحارب ذاتها في ذات الوقت الذي تعتقد أنها تخضع المجتمع والآخر المغاير الذي تسيطر عليه من خلال عملية الإلغاء في متلازمة غريبة إلغاء الفكر والوجود معا، إنها ذوات تسير نحو إغلاق الدائرة، بالرغم من أنها في عنادها تمتد باستمرار نحو الأمام متصاعدة، نحو المستقبل.

هل يمكن للنص ان يخرج من قفص الذات إلى رحابة الإنسانية المطلقة؟ هل يمكن لنص ان يتفلت كليا من الحالة الإنسانية المتحققة؟ هل الإنسانية المطلقة متحققة؟ هل هي لا زالت في أفق المتخيل والمحتمل؟ كلها أسئلة تطرح على مفهوم إماتة الآخر، على النص الواقف بالمقلوب، المترجم من لغة أجنبية، ليوحي بأنه المغاير المنفتح على أفق المستقبل.

ثم تشير في التفات إلى النصف الموضوع في داخل القفص، انه قفص الحريم الذي دخل المخيلة العربية عبر بوابات الاستشراق، لم يكن الحريم معزولا عن الحياة السياسية بل كان مخترقا للحالة كلها، لماذا إذا حكمت نساء معدودات الدولة العربية الإسلامية وهي في أوج مجدها؟ كم هي المؤامرات والدسائس التي قادتها النساء في السياسة ضمن دائرة القفص التي تتغلب عليها المرأة مقاومة بواسطة الحيلة؟! انه الوضع إذ ينقلب فيه السحر على الساحر، نعتقد أننا ندخل المرأة القفص، ولكن في الحقيقة نحن الذين نبقى في القفص.

انه قفص مميت مطبق، إذ انه موت محتم على الذات التي تجعل نفسها فرجة للآخر، على الرغم من قدرتها، إلا أنها معطلة في ذلك التنازع الذي يشدها من الداخل، نزوع نحو فكرة النقاء الذي لا يمكن ان يطال، انه الركض وراء السراب، والانعتاق المؤجل للهوية من أفكار مستحيلة التحقق، أننا ما نريد ان نكون بمحض اختيارنا، وإلا سيصبح موتنا أكيدا، إذ تصادرنا أقفاصنا التي لا نستطيع لها دفعا لأننا داخل القفص ولسنا خارجه لنرى، من وضعنا في القفص؟ لماذا هو هوائي؟ لماذا نحن طرائده، ولماذا كلما مددنا اجنحتنا واعتقدنا بأنا ننساب في حرية ما، نجد القفص بالمرصاد؟

«يريدوننا...

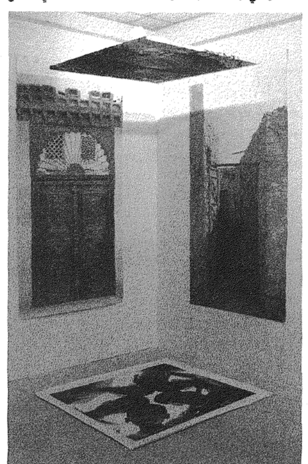
لا ابيض..

لا أسود..

ولا حتى رمادي !» انس الشيخ.

المتاهة، أبواب المرايا

عند **عبدالرسول الحجيري** (اللغز.. متعدد الأبواب !)، تقابلات تدخل حد الخداع للحواس التي تنظر، الأسفل يغدو هو الأعلى، الأعلى يغدو هو الأسفل، بينما تنفتح الأبواب وتنغلق أمامنا، انقطاع الباب عن الجدران، تلك الطرق التي لا تؤدي إلا إلى الخراب، ومستنقع الماء الذي لا يسيل حتى إذا قلب رأسا على عقب، يظل هناك في الأعلى، حيث مصدر الضوء الذي يلقي بظلال الأشياء من خلال قماش التصوير، لتختبئ فوقه بقعة الضوء المنبعثة، لكن الأرض تظل تحت الفوق، تظل هناك أعشاب برية، ربما توحي بالأرض في المناطق المهجورة من الساحل الشمالي للبحرين، تلك النباتات الصحراوية التي تقاوم العطش المندس في رمال تبثها تكوينات الصحراء الكبرى التي تنقطع



عندنا، يقطعها الخليج، تقطعها المياه العذبة التي كانت تقاومها ببسالة، صارت بعدها شهيدة لتلك المقاومة، ربما لذلك كانت النباتات يابسة تعبيرا عن ذلك الموت الذي يأتي من الجفاف.
المستنقع، يستجلب الطفولة، المطر، الرذاذ اللذيذ الذي كنا نخرج لنتلقاه، يلفح وجوهنا بجمالية غريبة، يكون المطر حياتنا، حيث يكون الماء موتنا، الماء هذا الكائن الغريب الذي يرتبط في الثقافة بالحياة، لكنه يخترق تقاليد الموت من خلال طقوس الدفن الجنائزية التي تمارس عبر الغسل، ابتهاج الحياة، والمستنقع الآسن الذي يسيطر على سماء الوجود، ذلك المستنقع الذي لا نتوق ان يمطر أبدا.
هنا تبدو الأبواب كأنها منفذ ما من تلك الحالة التي يتأملها الصبية، الهروب إلى الأمام، ذلك أنها تعطي خيارين في حالة مشتركة، الباب المفتوح المصنوع من الحديد والملون بالأحمر، يوحي بفكرة الحداثة التي تفتح على الخراب، لكن الباب التراثي الذي يتلون بالزخارف موصد، هل هي إشارة إلى استحالة الأصالة والتأصيل كما يشير اركون؟ هل فعلا الحديث يفتح على الموت؟ هل الماضي موصد أمامنا تماما؟ وهل تقترح علينا تلك النظرة الجماعية للمستنقع المقلوب محاولة الهروب، ألا توجد في العمل جهة رابعة وثالثة ليست مشغولة إلا بجسد المتلقي، هل هي ما تبقى لنا من حالة الموات الموارية؟
«لمسة سحرية قطفتها تلك الأنامل التي ما ان وضعت بصمات جسدتها في عوالم التصوير والكاميرات، حتى أعطتها صورة حسية لتبرهن ما كانت تختزل معالم لم تكن مرسومة ليتأملوا فيها ويشاهدوا تلك النظرة التي لم يجدوا سبيلا للوقوف أمامها بعكس ما نراه نحن المصورين..» عبد الرسول الحجيري.

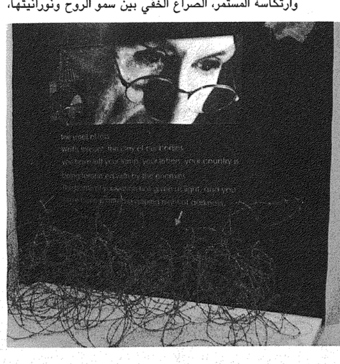
قفص مفتوح على الداخل

«رائحة الفقد»، تلك الرائحة التي تعشب بعيدا عن الأسلاك، تلك الرائحة التي تنساب في الأدب البحريني المشغول بهذا الداء الذي حاولنا رصده في متواليات الكتابة، لكنه متمترس في دائرة المكان الذي يعبق بالفقد الذي شكله رحيل الكاتب والمفكر ادوارد سعيد، ذلك الرجل الذي بقي خارج قفصه محبوسا فيه، انه يكتب في ثقافة الآخر يحاول ان يعليها ويخلصها من تلك الشوائب التي انتابته لرغباته الدفينة في السيطرة على مقدرات الشعوب، وامتلاك ثرواتها التي بها يعلي ذاته، ويقود الآخر نحو الموت المتحقق، ذلك ربما ما يوحيه النص الأجنبي الذي يتدلى إلى جوار ادوارد سعيد، ويقوده السهم نحو الأسلاك الشائكة.
هذا الطائر الذي بقي خارج قفصه محبوسا بأسيجة الآخر، تلك الأسيجة التي بقت تربطه بهم، تبعده عنا، عندما حاول تجاوزها، دخل إلى قفص ابدي هو الموت، هناك حيث تغني الأرواح بعيدا عن جسدها، في الكتابة تبقى تلك الأرواح في اصطفافها الجمعي، تمد أصابعها عبر الزمن والثقافات لتقول كلمتها التي كان لابد لها ان تقولها، الأسلاك الشائكة سجن، السواد قبر، ادوارد سعيد وهو ينظر بعينين ثاقبتين لقراءة المشهد الإنساني مهموم، نحن الذين بقي لنا ان ندرك حالة الفقد في أطرها التي لا تعود ولا تغادر.

«رائحة الفقد
تتفصد في صلصال هياكلنا
تركت قنديلك، حروفك، وطنك تعبث به الأعداء
زجاجة رؤياك منحتنا الضوء،
و أنت منحت ليلا فاغرا من العتمة.» علي القميش.

الفناء وجودا

تجربة الفناء الصوفي، تلك التي تنتاب الأرواح، التي تشتاق إلى أن تكون متوحدة في ذاتها، لترى العالم في حبة رمل، لتشعل زجاجاتها التي تضاء برائحة الزيت المقدس من شجر الذات، لترى الذات وهي تحلق في فضائها النوراني الخاص، لتنغلق الدائرة الخارجية، وتشتعل الأشواق المؤججة بصوت الموسيقى، إنها الاندغام في الكل، والفناء المطلق، موت يشتعل برهة، حياة تستنفر الحيوات المؤجلة في عوالم لا تطال، ارتقاء الكائن وارتكاسه المستمر، الصراع الخفي بين سمو الروح ونورانيتها،



أشواقها العلوية، وكثافة الجسد، ثقله الذي يشد نحو الظلمة، توحدهما في ثالث لا يشبههما أبدا، لا يستطاع الكلام عنه، قريب بحيث نعجز عن لمسه، بعيد بحيث نجده أينما نظرنا، يعجز عن الخروج برغم اتساع الملكوت لضيق الجسد، كبير إلى حدود تحتويه ذرات الجسد الصغيرة.

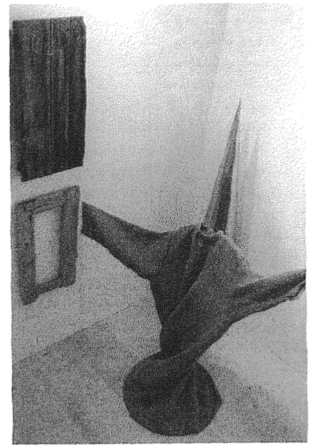
الصوفي، هذا الكائن الذي يعيش وسطنا، لكنه ليس معنا، قريب منا لكنه بعيد في ذات الوقت، انه الكائن الروحي الذي يشف ليندثر في أفق الكون العظيم، فتبقى ثيابه التي ننظر إليها، لا جسد يحتويه، الثياب تشير إليه، تنقله الموسيقى وهي تنداح، لكنه مستوحد مستوحش، يعيش فرادته، ذوبانه اليومي، سيولته التي تتراكض في أفق الأرواح، تعاليه، كبره، صغره، لكنه ساكن في وحشته التي تمتد إلى سدرة المنتهى، تلك الوحشة التي تتطاول حزنا، لما لا يطال، كل تلك الكؤوس فارغة إلا من طينها الأرضي، أو من شموعها التي توقد حينا أو تطفأ حينا آخر، لتشير إلى صحبة غائبة، فقد مؤجل في غيابة الوعي، وانكسار الفاجعة، هو الجسد المربوط بتفاحة الخلق، التخلي المطلق عن الخلود من اجل انبعاث الأرواح الساكنة عالم الذر، لكنه غير مسؤول عن تلك الحالة، انه يتجافى تخلقه الآخر، برغم ذلك تظل تفاحة آدم تطارده بالموت، الذي يصيح لا خلاص، لا خلاص، فمعشوقه يعده بالموت الذي يرتكبه كل يوم، لكن لا خلاص، هو كائن الحزن، القريب البعيد، الذي يعيش الفقد في اشد مراراته، والقرب في أحلى حلاوته، لكنه يعرف ان لا خلاص، لا خلاص، فالموت بالمرصاد.

«ستأخذنا صلاتك في رحيق الفصح
لن نبكي على ما فات من حياتنا
و سنسند الروح الشقية
لاحتمال الهتك
و الولع الرحيم.» *حسين مرهون.*

ما تبقى من الرأفة

ماذا يريد الفن المركب ان ينقل لنا من المفاهيم؟ ماذا يريد ان يقول في خلاصة لا تستطاع، لقد شهدنا في الآونة الأخيرة من العولمة، تلك الفجاجة التي تقترحها قوى السوق التي تحول الإنسان بالتدريج لكن بإلحاح لجوج إلى سلعة، لكنها لا تحوله بكليته، فلم يعد بالإمكان مع تحرير قوة العمل التي احتاجت إعلان حرية الإنسان في اختيار قيوده ان يباع الإنسان في سوق النخاسة. لكن هناك أجزاء من الإنسان يمكن ان تباع وتشترى، انه الإنتاج كما يتمثل في قوة العمل التي تباع في سوق العمل، وذات الأمر الذي بات يطبق على لوحات دخلت قيم المجتمع باعتبارها سلعة للتفاخر، انه إعلاء لقيمة الفن التجارية وانحطاط لقيمته الاستهلاكية، وليس القيمة الإنسانية، إننا نشهد ذات التناقض الذي يظهر بين بيع لوحات بملايين الدولارات بينما مات أصحابها ولم يملكوا ما يملأ بطونهم من الطعام، كما أنها تحرق كل تلك الطاقات الهائلة الفنية المكدسة في ملصقات الإعلان والدعاية المختلفة، باعتباره نوعا من أنواع الفن الذي يفقد قيمته بمجرد أداء الغرض الذي أنجز من اجله، فهل يعود من الممكن اعتباره فنا؟ كما هل من الممكن اعتبار الشاعرية الطارئة على تلك الأعمال شعرية؟ يبدو ان الفن المركب يقف ضد قيم السوق الاستهلاكية، انه غير قابل للبيع، انه يطرح مسألة غاية في المكر والدهاء، انها المفاهيم التي لا يمكن بيعها ولا يمكن لمسها، إنها ضد السلعة، ضد الفن الذي يقيم بالدولارات، انه ما يتبقى من الكائن، الذي يعد بالاحتفاظ بإنسانيته ضد قيم المادة الطاغية.

لكنه يرتكب خطيئته المؤقتة التي سرعان ما تزول بزوال تكوينه الذي وضعه فيه الفنان، انه بهذا يتمرد إلى حد اللعب الإنساني الذي يشكل خطورة على وجوده بالمراهنة على قيم تبقى خارج



التداول السلعي، سرعان ما سيفكك الفنانون أعمالهم تلك، وسرعان ما ستصير إلى عدم ما، أم ترى أنها في ذات الوقت التي تتواصل فيه مع متلقيها تدخل عدمها، إذ إنها تصير جزءاً من ذلك الكائن الذي دفعته إلى الأمام؟ بينما تفنى هي لتقوم من جديد في ذهن آخر، لمتلقٍ آخر، هل خرجنا من المعرض كما دخلنا؟ أم ان هناك ما تعلق بذواتنا التي باتت مغايرة لتلك التي دخلت المعرض؟ هل هناك علاقة بين فعل الفن فينا وفعل التدمير؟ هل تدمر النماذج في فن السينما لتصنع مشهدا يقوم على أنقاض غبطته المدمرة؟

أسئلة القسوة

تدعي الذات هنا تمكنها من فرادتها، تدعي ذلك أو لعلنا ندعي بأنها كذلك ! لكن أسئلة القسوة تنبثق من تلك التداعيات التي تخلقها المفاهيم التي تتولد في ذهن المتلقي عن المعرض ككل، هل هناك هيمنة ما تخلقها تلك العلاقات التي تقوم في ذهن المتلقي وهو ينتقل بين الأعمال المختلفة، يحملها معه حين يمر بين أروقة المكان الذي يتحرك فيه؟ هندسة المعرض التي توحي بتغلب الذات المبدعة للجماعة على فردانية العمل؟ لعلي ازعم هنا ان المعرض يعطي ويشير إلى فكرة الموت كما أدرك القارئ، والموت يتبدى هنا من خلال مفاهيمه المتولدة عن تلك العلاقات التي يمكن لمسها باعتبارها تجليات متنوعة في الفكر الإنساني عبر التجربة المنداحة داخل المعرض، هو الخيط الناظم للفكرة أو لعله يقوم في التوهم بعد التجول فيه، هل افلت المعرض كله من تلك الترابطات؟ أم أنها موجودة فعلا، ذلك ما ادعيه.

لعل المشاهد يدرك تفاوت الأعمال في التعبير عن المفاهيمية، وتسخير آلية الفن المركب، لعله يدرك تلك السيولة في الصورة، والتجسدات التي توحي بها الأبعاد الثلاثية للمكان، يدرك تلك التناقضات التي وقعت فيها الأعمال عبر الصراعية القائمة بين البعدين والبعد الثالث الذي اختفى في بعض الجزئيات، انه الفراغ الذي يدوم في الأمكنة التي لا تستطيع التجاوز خارج المسطحات ذات البعدين.

و لعل المتلقي يدرك انه داخل هذا المعرض يخرج عن استطيقا جمالية كان الإطار يحدها باعتبارها حالة كامنة في انفصالية العمل عن الوجود الطبيعي، وانكسار تلك الآليات التي يلجأ إليها في تحسس تلك المفارقات اللونية، علاقات الظل بالضوء، انحناء الخطوط، مركز الصورة، المنظور.. الخ، إلى جمالية تميل إلى تلقي العمل دفعة واحدة باعتباره مفهوما يقوم في الذهن تجاه كتلة جسدها الفنان. انه لا يتماثل مع النحت ذا الأبعاد الثلاثة، وهي ما تمكنك من الدوران خلالها حول الكتلة التي تتجسد أمامك، لكنك في الفن المركب تدرك انك داخل العمل وربما جزء منه، انه ذلك التناقض بين الداخل والخارج، انك لا تستطيع تأمل هذا العمل من الخارج، يجب ان تكون داخل فضاء التفاحة، لا ان تحيط بها من الخارج كما يقول انشتين.

هل نجح المعرض؟ هل ندعو إلى تكرار مثل هذه الأعمال؟ ما هي الجدوى من مثل هذه الأعمال؟ هل يمكن الحفاظ عليها؟ كلها أسئلة القسوة التي نحاول بها جلد الذات المبدعة، ما هي تلك المعيارية التي يمكن ان نطبقها في تقييم مثل هذه المعارض؟ هل الجماهيرية التي تدعي قياس عدد الحضور بالنسبة لعدد أعضاء المجتمع؟ هل يؤثر انتشار الأمية في هذه المقايسة؟ هل تؤثر أمية القراءة على التفاعل مع مثل هذه الأعمال؟ هل يستطيع شخص واحد القيام بهذا التعداد والمقارنة؟ أم يتطلب الأمر عملا مؤسساتيا لتقييم مثل هذه الأمور؟ هل هناك ثقل نوعي مؤثر في العدد الزائر؟ كلها أسئلة تتطلب الإجابات التي لا ندعي امتلاكها. هل هناك إمكانية ان تخصص وزارة الاعلام في مملكة البحرين مساحة ما في أماكنها لتأبد مثل هذه الأعمال؟ كم من الزمن يمكن لهذه الأعمال ان تدوم؟

تبقى أمر مثير تجدر الإشارة إليه، وهو تقليد أرى ان انس الشيخ قد حافظ عليه في معظم الأعمال التي يقوم أو يشارك بها، أنها تلك اللوحة التي تمتد في نهاية المعرض، والتي تخصص ليكتب عليها الراغبون من الزوار تعليقاتهم، إنها حسب ما أرى جزء لا يتجزأ من العمل ذاته، هناك علاقة خفية بين هذا العمل وتلك الأرواح المحلقة التي تدخل إلى محرابه، لتترك انطباعاتها المختلفة عليه، أرى ان هناك بعض التعليقات حلقت بعيدا في فضاء العمل، أثارتني تلك الأرواح، كأني زرت المعرض من جديد وأنا اخرج منه لتنتابني حالة الدرج من جديد.

هل كانت النصوص المرفقة مع الأعمال مغرضة تستهدف طرد الناقد من العمل؟ هل يكتفي الفن بذلك؟ وكيف سنهيئ لقراصنة آتين مكان السهرة من هذا البعد؟ هل لنا دور؟ هل قلنا ما يكفي؟

ملاحظات :

١) أقيم المعرض الثاني للفن المركب بصالة جمعية الفن المعاصر من ١٢إلى ٢٤ أكتوبر ٢٠٠٣م.

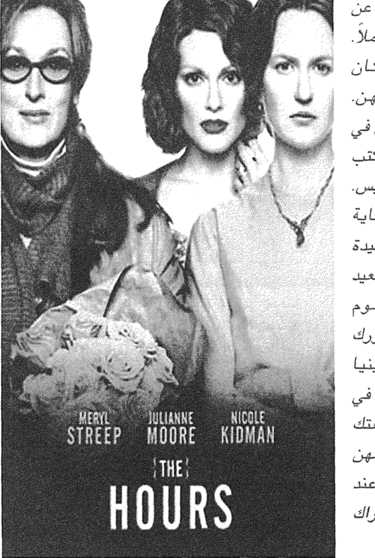
٢) الصور المعروضة للأعمال قبل استكمالها نهائيا، لذلك يمكن ان يلحظ القارئ بعض الاختلاف بين الوصف والصورة التي لا تعوض عن استكمال المشهد.

سينـاريـو

الساعات

سيناريو: دايفيد هير عن قصة الكاتب: مايكل كونينجهام

ترجمة: مهـا لطفي*



«الساعات» هي قصة ثلاث نساء يبحثن عن معنى لحياتهن يكون أكثر حيوية وأكبر أملاً. كل واحدة منهن تعيش في زمان ومكان مختلفين، تجمعهن أشواقهن ومخاوفهن. فيرجينيا وولف، في إحدى ضواحي لندن في أوائل ١٩٢٠ تصارع الجنون فيما هي تكتب روايتها العظيمة الأولى: «السيدة دالاويس. لورا براون، في لوس أنجلوس، عند نهاية الحرب العالمية الثانية، تقرأ كتاب «السيدة دالاويس، فتجد فيه ما يوحي لها بأن تعيد النظر في حياتها كزوجة وأم، فتقوم بتغييرها. كلاريسا فون، في مدينة نيويورك الآن، نموذج عصري لبطلة قصة فيرجينيا وولف، «السيدة دالاويس. إنها غارقة في حب صديقها ريتشارد، شاعر عبقري يفتك به مرض فقدان المناعة. تتشابك قصصهن مع بعضها البعض لتلتقي في نهاياتها عند لحظات تتجاوز الوجود المادي إلى إدراك مشترك....

* مترجمة من لبنان

١ - مونكس هاوس. رود ميل. إنجلترا. نهار / خارجي يتدفق نهر في مكان غير بعيد عن بيت صغير في ريف ساسيكس.
نقرأ على إحدى البطاقات: ساسيكس، إنجلترا. ١٩٤١» إنه الثامن والعشرون من شهر مارس والصباح موحش رمادي. تخرج من المنزل امرأة في التاسعة والخمسين نحيلة جداً، ترتدي معطفاً ضخماً ذا ياقة من الفرو، وتسرع عبر المرج. تتحول حافة المرج إلي حقل عشبى مفتوح فيما هي تتابع طريقها متحركة بسرعة وتصميم باتجاه مقصدها.

٢. نهر أوز نهار / خارجي

تصل المرأة إلى الرصيف، ويتعين عليها أن تشق طريقها إلى الأسفل عند نهر أوز الضارب إلى الملوحة وذي اللون البني الموحل. يلتصق حذاؤها الأنيق غير المناسب لمثل هذا المكان، في الوحل. تقترب من المرأة - نرى وجهها الشاحب النحيل ذا الملامح الدقيقة. بمجرد وصولها إلى حافة النهر تنظر حولها باحثة عن حجر مناسب.ترى واحداً على الأرض بحجم وشكل جمجمة الخنزير تلتقطه وتحشره بصعوبة في جيب معطفها. تستدير فيرجينيا وولف، ومن ثم ودون أن تخلع حذاءها، تبدأ تخوض في مياه النهر.

٣. مونكس هاوس. نهار / خارجي / داخلي

يتقدم ليونارد وولف من الحديقة على الجانب الآخر من المنزل.
إنه الآن في الواحدة والستين. يضع سروالاً مخملياً موحلاً وسترة صوفية، الصورة المثالية للرجل المثقف المسن - صارم متقشف ذو جبهة دقيقة ونظارات، يدخل ساهماً قاعة صغيرة في مؤخرة المنزل ويأخذ في نزع حذائه، غافلاً عما يدور حوله.

٤. مونكس هاوس. غرفة الجلوس. نهار / داخلي

مظروفان زرقاوان ملقيان على رف المدفأة. يحمل أحدهما بخط اليد كلمة «ليونارد» والآخر كلمة « فانيسا»، تمتد يد ليونارد لتتناول مظروفه،تاركاً المظروف الآخر حيث هو. يقف، خائفاً.
غرفة الجلوس في المنزل بوهيمية، مريحة، تحمل مسحة فنية جذابة.
تدخل الغرفة خادمة شابة، غافلة عن المأساة التي توشك أن تقع.
الخادمة: هل أنت جاهز للغذاء ياسيدي؟
ليونارد : ليس تماما. ليس الآن بالضبط.
تخرج الخادمة. ليونارد الذي مازال بثياب الحديقة، يفتح مظروفه بتوتر، يفرد صفحتين زرقاوين. يُسمع صوت



فيرجينيا وولف فيما هي تقرأ الرسالة.

فيرجينيا (صوت خارجي)

يا أعز الناس، أشعر بما لا يقبل الشك أنني سأصاب بالجنون ثانية.
أشعر أننا لن نستطيع أن نتحمل مرة أخرى مثل هذه الأوقات الصعبة. ولن أشفى هذه المرة، بدأت أسمع أصواتاً ولا أستطيع التركيز. لذلك فأنا أفعل ما يبدو لي أنه الأفضل.
يتطلع ليونارد إلى أعلى، قلقا، وقد بدأ ينتابه الرعب.

فيرجينيا (صوت خارجي)

لقد منحتنى كل السعادة الممكنة. لقد كنت لى بكل المعايير. كل ما يمكن لإنسان أن يكون. أعرف أنني أفسد حياتك، وأنك بدوني بمقدورك أن تعمل. لسوف تفعل ذلك. إني واثقة.

٥. مونكس هاوس. رود ميل. نهار / خارجي

يجري ليونارد عائداً إلى أسفل لينتعل حذاءه مجدداً، ثم يركض خارجاً من الباب الخلفي. يندفع من المنزل ويتحرك بسرعة عبر المرج. يبدأ في الركض، هلعاً إذ يتبدى النهر لناظريه.
في هذه الأثناء :

فيرجينيا (صوت خارجي)

أترى، أننى لا أستطيع حتى أن أكتب هذا كما ينبغي. ما أريد قوله أننى أدين لك بكل سعادة حياتي . لقد كنت صبورا جداً معي وطيباً بشكل لا يصدق. لقد فقدت كل شيء سوى ثقتي بطيبتك. لا أستطيع الاستمرار في إفساد حياتك. لا أعتقد أن هناك اثنين عاشا حياةً أكثر سعادة.
وصل ليونارد إلى حافة النهر. يرى أثار أقدام سيدة في الوحل. ينظر بعيداً عبر سطحه الفارغ، المتدفق.

فيرجينيا (صوت خارجي)

فيرجينيا.

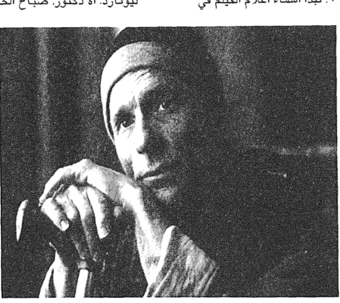
٦. النهر. نهار / خارجي

تظهر مباشرة صورة جسد فيرجينيا وولف، والوجه إلى أسفل.

يدور الجسد حول نفسه بعنف كالدولاب، ثم يندفع ثانية إلى سطح الماء ليجرفه التيار. شعرها غير مرسل، ومعطفها منتفخ بشدة،وجسدها يدور كالدوامة متحركاً بسرعة في مجرى النهر يزينه حبل من الزهور كما كان يزين جسد أوفيليا. يستقر عند عامود تحت الماء ويلتف حول نفسه كجسد الطفل الصغير فيما تضربه المياه على الحجر. أمسكت به دعامة الجسر. على الجسر، وعلى شكل قافلة، يسير خط من سيارات الجيش محملة بالجنود العابرين بلا توقف. تسير القافلة غير عارفة بوجود جثة تحت الجسر.

٧- أعلام الفيلم. منزل عائلة براون. الفجر / خارجي / داخلي – لوس أنجلوس.

شاحنة توزيع تتحرك الآن نزولا في أحد شوارع الضواحي. نقرأ على بطاقة: لوس أنجلوس، ١٩٥١. تبدأ أسماء أعلام الفيلم في الظهور. الوقت بعد الفجر بقليل عندما تتجاوز الشاحنة سيارة قادمة في الاتجاه المعاكس تقترب السيارة من منزل صغير مستقل في دور واحد ينتصب آمناً ثابتاً، صورة مألوفة لأمريكا ما بعد الحرب. تتقدم السيارة في الممر ويخرج منها دان براون، شاب أمريكي عفي جميل الصورة بلغ الثلاثين حديثاً. يرتدي سروال بذلة وقميصاً أبيض مفتوح الياقة، ويحمل باقة من الورد الأبيض. يدخل من الباب الأمامي ويتحرك نحو المطبخ والورد في يده متجاوزاً غرفة الجلوس بظلالها المرسومة ومفروشاتها المنخفضة القليلة العدد. وبينما يمد يده نحو إناء للزهور، ينظر باتجاه باب غرفة نوم تكاد تكون مظلمة تؤدي إلى الجزء الخلفي في المنزل. تساعد إشعاعات نور قليلة تتسرب من النافذة على التقاط الأشكال. وفي غرفة النوم تستلقي نائمة على السرير لورا براون التى تكبر دان ببضعة أعوام. إنها ضئيلة الحجم، نحيلة وهشة تستدير قليلاً أثناء نومها.



٨ - أعلام الفيلم. منزل هوجارث. رتيشموند. الفجر / خارجي

نقرأ على بطاقة: رتيشموند، إنجلترا ١٩٢٣. ليونارد وولف الأصغر سناً، حوالي ٤٣، يسير ماراً بالكنيسة، يحمل جرائد ورزمة من الأظرف واللفافات التى جمعها. هذه الضاحية التى تبعد نصف ساعة عن لندن، غنية بالزهور والمروج والأشجار. وفي الاتجاه المعاكس يأتي حملة اشتراكات القطار بمعاطفهم الداكنة في طريقهم إلى المحطة للعمل. قرب الكنيسة ينتصب منزل حجري رمادي كبير يلف السكون وجهه الهائل في الفجر.

٩- أعلام الفيلم. منزل هوجارث. القاعة والجاليري. فجر / داخلي

يفتح ليونارد وولف باب المنزل ويدخل إلى القاعة الكبيرة التى تغطيها اللوحات على الجانبين. يضع جانباً اللفافات والأوراق وينظر إلى أعلى في الوقت المناسب ليرى رجلاً في الستين من عمره. من الواضح أنه طبيب. يحمل حقيبة طبيب ويلبس معطفاً داكناً. يهبط السلم، متجهاً ليخاطبه.

ليونارد: آه دكتور. صباح الخير.

الطبيب: السيد وولف. إنها ليست أسوأ مما هي عليه، على ما أعتقد. الشيء المهم أن نبقيها على حالتها، أن نبقيها هادئة.

ليونارد: م.م.م الجمعة إذن؟

الطبيب: الجمعة.

نترك محادثتهما جانباً. أعلى السلالم وفي الطابق الأول، بعيداً عن سياج الجاليري المفتوح، نجد الغرفة التى خرج منها الطبيب لتوه. داخل غرفة النوم امرأة وحيدة. تستلقي عفيفة طاهرة والستائر مسدلة تماماً على النوافذ. إنها فيرجينيا وولف الأصغر سناً، الآن في الواحدة والأربعين، وهي تحدق في السقف.

١٠. أعلام الفيلم. شقة كلاريسا. نيويورك. فجر / خارجي / داخلي

نقرأ على بطاقة: مدينة نيويورك ٢٠٠١. قطار الأنفاق يرسل صوتاً عنيفاً وهو يمر، وامرأة وحيدة تبقى واقفة على الرصيف. وعلى مستوى الشارع، تبدأ الشمس بالبزوغ أسفل الشارع الغربي العاشر، أحد أكثر شوارع القرية بهجة وأغناها بورق الأشجار. المرأة، سالي ليستر، تسير بسرعة باتجاه شارع الدون عائدة إلى منزلها. إنها طويلة القامة داكنة اللون، حيوية، في نهاية الثلاثينيات من عمرها. تلبس سترة من الجلد وبنطالا

من «الجينز». تقترب من منزل عالٍ ذي شرفة محاطة بالآجر الأحمر.
ترتقي سلالم المنزل وتدخله من بابه الأمامي المطلي باللون الأبيض. تصعد سالي إلى الشقة في الطابق الأول وتفتح أقفالها. تسير سالي عبر غرفة المعيشة الهادئة التى تكسوها مسحة برجوازية من الإلفة تماثيل من الطين الحراري وشجر الصنوبر والأوعية الفخارية والسيراميكية، نباتات وأعداد ضخمة من الكتب. تهبط ممراً داخلياً وتتجه نحو غرفة نوم دافئة الألوان وقد بدأ الضوء ينعكس على الستائر الواسعة. تأخذ سالي في إسقاط ملابسها فيما هي تسير خالعة سترتها الجلدية وسروالها الجينز، متجردة سوى من قميص قطني وسروال داخلي. تندس في السرير مراعية ألا توقظ الشخص النائم ظاهرياً بالقرب منها. كلاريسا فون لم تبلغ الخمسين من عمرها بعد، طويلة القامة، ضخمة مقارنة بسالي الضئيلة الحجم. لا يصدر عن كلاريسا أي ردة فعل ظاهرية، ولكن بمجرد أن تغمض سالي جفنيها تفتح كلاريسا عينيها.

١١. **أعلام الفيلم. مونتاج. كل المشاهد السابقة. الجميع. فجر ٢٠٠١، و١٩٥١ و١٩٢٣.** (في المونتاج) يقف دان براون في الحمام مواجهاً المرآة يعقد ربطة عنقه. ترمي كلاريسا ملاءة السرير إلى الخلف وتنهض. تدخل الحمام الصغير في ثوب نومها الأبيض وتربط شعرها خلف رأسها. تتناول لورا، وقد استيقظت الآن كتاباً موضوعاً إلى جانب سريرها. وعندما تمسكه بيدها نرى عنوانه بوضوح: «السيدة دالاواي».
تجلس فيرجينيا لوحدها في غرفة نومها وقد ارتدت ملابس الخروج، تنظر إلى نفسها في المرآة ثم ترفع أصابعها تسوي شعرها. تتدفق المياه على وجه كلاريسا تحت الدش، فيما تمد ذراعها العاري أمامها تبحث عن الصنبور المختفي في البخار. يجهز دان الإفطار على مائدة المطبخ لثلاثة أشخاص، ثم يتوجه ويضع ملعقة نسكافيه لنفسه في فنجان. يسكب ماء ساخناً. تذهب كلاريسا مرتدية لباس المنزل لتملأ آلة القهوة من حوض المطبخ المليء بالسرطان الحى المغمور بالماء. تتابع فيرجينيا ارتداء ملابسها، وتراجع هندامها في المرآة، ثم تسير في الممر وتقف لحظة عند أعلى الدرج تجهز نفسها. تدخل كلاريسا غرفة المعيشة تقف في وسط الغرفة وهي تحمل جهاز اتصال تعدل به الضوء، ثم تستقر على محطة راديو للموسيقى الكلاسيكية. تعيد لورا ترتيب الوسائد لتستمتع ببضع دقائق مريحة من القراءة. تستدير لتستمع إلى صوت زوجها في المطبخ. وعلى التوالي، تتسمر النساء الثلاث في موقعهن: فيرجينيا متوقفة عن الحركة، كلاريسا تتطلع حولها سعيدة بالمحيط الذي خلقته، ولورا مصغية. ثم يزعج كلاريسا أمر ما: باقة من الزهور الميتة المثيرة للأسى في زاوية الغرفة. تهز رأسها مستاءة. يحضر دان وروده من الحوض ويضع الزهرية على مائدة المطبخ. وإذا به يفعل ذلك، تضع يدا الخادمة إناء آخر من الزهور الزرقاء العنبرية. وبينما تهبط الزهرية إلى أسفل باعثة صدى الحركة المماثلة لثمان وعشرين سنة بعد ذلك، ينتهي ظهور أسماء العاملين في الفيلم.

١٢. **منزل هوجارث. القاعة والجاليري. نهار / داخلي ١٩٢٣.** يُشاهد إناء الزهور الأزرق على المائدة في القاعة المفتوحة في منزل هوجارث. يجلس ليونارد وولف يأكل الخبز المحمص ويشرب القهوة ويتابع تصحيح مخطوطة يقرأها. يرفع بصره وقد سمع صوت فيرجينيا تظهر أعلى السلم.
فيرجينيا: صباح الخير ياليونارد.
ليونارد: صباح الخير يافيرجينيا. هل رقدت جيدا؟
فيرجينيا: كالعادة.
ليونارد: والصداع؟
فيرجينيا: كلا لا صداع.
ليونارد: لقد بدا الطبيب مرتاحاً.
تسكب فيرجينيا لنفسها الشاي من المائدة وتومئ برأسها نحو البريد.
فيرجينيا: أهذا كل شيء هذا الصباح؟
ليونارد: نعم. لقد سلم هذا الشاب مخطوطته. ووجدت ثلاثة أخطاء فيما ذكره من حقائق وخطأين إملائيين، ولم أتعد الصفحة الرابعة بعد.
يراقبها ليونارد طيلة الوقت ويرى أنها لا تنوي الجلوس.
ليونارد: هل تناولت إفطارك؟
فيرجينيا: نعم.
ليونارد: كاذبة.
نبرة صوت ليونارد مريحة. فهو يمتلك الأسلوب الهادئ اللبق للممرضة الجيدة.
ليونارد: فيرجينيا، إن هذا ليس بسبب إصراري بل لأنه رغبة أطبائك.
تنظر فيرجينيا إليه ولا تجيب.
ليونارد: سوف أرسل نيللي إلى اعلى بصينية وشيء من الفاكهة.
تنظر فيرجينيا ثانية نحو ليونارد بعناد.
ليونارد: حسناً إذن. الغذاء. غذاء مناسب. زوج وزوجة يجلسان ليتناولا الحساء والمهلبية وكل شيء.بالقوة إذا لزم الأمر.
فيرجينيا: ليونارد، أعتقد أنني أملك الرأي الأول.
يحدق ليونارد في عينيها، عارفاً كم هي عنيدة.
ليونارد: اعملي، إذن. ولكن يجب أن تأكلي بعد ذلك.

١٣. منزل هوجارث. غرفة المطالعة. نهار / داخلي

تذهب فيرجينيا إلى غرفة مطالعتها البسيطة الهادئة فتجلس وتلتقط لوحاً تكتب عليه. هنالك محبرة وقلم حبر. تشعل سيجارة، ثم تفتح دفتراً نظيفاً وقد ملأها حماس هادئ. الصفحة الفارغة. ثم يظهر على وجهها شعور بالسعادة في الغرفة الساكنة. قبل أن تكتب الجملة تحاول ترددها بصوت عال.

فيرجينيا: السيدة دالاواي قالت إنها ستشتري الأزهار بنفسها.

١٤. منزل آل براون. لوس أنجلوس. نهار / داخلي

١٩٥١. لورا مستلقية على السرير تتمتع بلحظة وجودها لوحدها. تتناول نسخة من رواية مسز دالاواي الموجودة بالقرب من سريرها وتفتحها. تبتسم بسعادة متوقعة، وتتكلم بصوت عال.

لورا: « السيدة دالاواي قالت إنها ستشتري الأزهار بنفسها»

١٥. شقة كلاريسا. نيويورك. نهار / داخلي

٢٠٠١. تقف كلاريسا في منتصف غرفة المعيشة عابسة وكأنما تتساءل عما تستطيع أن تفعل. ثم تنادي سالي التي لا نراها في الغرفة الأخرى.

كلاريسا: سالي ! أعتقد أنني سأشتري الأزهار بنفسي.

١٦. شقة كلاريسا. غرفة النوم. نهار / داخلي

سالي التي مازالت مستلقية على السرير وعيناها مغمضتان تتجاوب مع ما سمعت.

سالي: ماذا؟ أية أزهار؟

ثم تتذكر ما هو هذا اليوم، وتأخذ في النهوض من سريرها.

سالي: آه اللعنة، لقد نسيت....

١٧. منزل آل براون. نهار / داخلي

١٩٥١. طفل في الخامسة من العمر يراقب انسكاب الحبوب في الطبق.لورا وابن دان، ريشي، يجلسان إلى المائدة بينما يعد دان إفطاره. ريتشي في، البيجاما، طفل صغير حساس لا يستطيع وجهه إخفاء مشاعره المتغيرة. دان بقميصه وربطة عنقه، وسترته المعلقة بأناقة على كرسي.

دان: هاك يابني. لن تنمو أبداً لتصبح ولداً كبيراً مالم تأكل إفطارك.

ريتشي: هل ستنهض والدتي هذا الصباح؟

دان: طبعاً ستنهض. ستنهض والدتك طبعا. غير أنها بحاجة إلى راحتها. انظر ها هي قد أتت.

وبالفعل ظهرت لورا الآن في الممر وقد بدا للعيان انتفاخ أشهر الحمل المتوسط .

تهز لورا رأسها عندما ترى الورد الأبيض على المائدة. هنالك أمر غريب غير مألوف في تصرفاتها.

لورا: عيد ميلاد سعيد.

دان: صباح الخير يا عزيزتي.

لورا: آه يادان. ورود. وفي عيد ميلادك. هذا شيء كثير منك فعلا.

دان: سوف يتناول أفطاره مادمت هنا الآن.

يشير دان إلى ريتشي.

لورا: إنه عيد ميلادك. ليس من الضروري أن تشتري لي ورودا.

دان: حسنا، لقد كنت مازلت نائمة.

لورا: إذن؟

حسنا، لقد قرَّرنا أنه سيكون من الأفضل لو تركناك تنامين قليلا. أليس كذلك ؛

يبتسم لابنه ابتسامة تآمرية. تقترب لورا وتقبِّل ريتشي.

لورا: صباح الخير يا خنفس.

دان: أنت بحاجة إلى الراحة يا لورا. إنك في الشهر الرابع فقط.

لورا: أنا على ما يرام بصدق. إنني متعبة فقط.

يلمس دان بطنها بحنان. تبتسم لورا، ولكنها تعود وتهرب بعيداً. تسكب لنفسها قهوة. يضع دان سترته على قميصه الشديد البياض مهيئاً نفسه للعمل.

دان: كنت أقول له إن عليه أن يأكل إفطاره.

لورا: هذا صحيح.

دان: إنه يوم رائع إذن. ماذا ستفعلان أنتما الاثنان خلاله؟

لورا: آه، لدينا خططنا، أليس كذلك؟

دان: أية خطط؟

لورا: حسنا، لن تكون حفلة حقاً لو اخبرتكما بكل تفاصيلها مسبقاً. أليس كذلك؟

دان: إذن عليَّ أن أصمت، أليس كذلك؟

يبتسم دان لريتشي مطبقاً أسنانه، فالتمثيلية كلها لصالحه.

دان: ياه، هل أزف الوقت؟ على أن أنطلق.



ينظر دان إلى ساعته. إنه طقس صباحي يومي - يتكرر نفسه كل يوم. يجمع حقيبة أوراقه ويتّجه نحو الباب مسرعا.

لورا: أتمنى لك يوماً سعيدا.

دان: ولك أيضا.

لورا: و.. دان...

يتوقف دان عند الباب.

لورا: عيد ميلاد سعيد.

دان: شكراً

ذهب دان بدت الغرفة بدونه ساكنة. ينظر ريتشي لوالدته. كأنما تبدو عليها العصبية لأنها تُركت وحيدة مع ريتشي.

تلوّح لورا لدان مودعة عند ممرّ السيارات في الخارج، ثم تعود إلى ريتشي.

لورا: عليك ان تنهي إفطارك.

ريتشي: هذا ما أفعله.

تأتي لورا وتجلس إلى المائدة. يراقبها ريتشي متوقعاً شيئا.

لورا: إذن. سوف أصنع كعكة. هذا ما سأفعله. سوف أقوم بصنع كعكة لعيد ميلاد والدك.

ريتشي: أماه، هل أستطيع مساعدتك؟

لورا: حسنا......

ريتشي: هل أستطيع المساعدة في صنع الكعكة؟

تقطب لورا لثانية، وكأنما هي نادمة لحماس ابنها.

لورا: طبعاً تستطيع أيها البازلاء الحلوة. لن أفعل شيئاً بدونك.

١٨. شقة كلاريسا. نهار / داخلي

تظهر سالي من غرفة النوم وتتطلع إلى أسفل باتجاه غرفة المعيشة، حيث ترى كلاريسا وهي تتحدث على الهاتف بصوت مسموع. ترتدي سالي سروالها الجينز. الشقة برمتها مغمورة بالكتب - ذات الغلاف الورقي والمجلدة والمخطوطات.

كلاريسا: كلا، طبعاً يجب أن تحضري. لطالما كنت أودّ حضورك. كذلك كل شخص معنى بالاحتفال الفعلي.

تحيي كلاريسا سالي ملوحة بيدها.تستدير سالي متجهة إلى المطبخ بينما تعود كلاريسا إلى الهاتف.

كلاريسا: لا أعرف. حوالي الستين. طبعاً، سوف تعني الشيء الكثير. المناسبة برمّتها. وأقل ما يمكنني القيام به هو أن أدعوكم جميعاً للعشاء. لكي أشكركم على الأقل. أنا أعني ذلك طبعاً.

تدخل سالي إلى المطبخ لتصبّ قهوة ساخنة. تنظر إلى الحوض حيث تتلاعب السرطانات.

سالي: يا إلهي ماذا لو لم يحضر أحد؟ أظنّ أن بإمكاننا أن نعيش لشهر كامل بلا قشريات.

تعود سالي إلى الغرفة مع قهوتها وتراقب كلاريسا، التي ما زالت تمارس سحرها على الهاتف. تسخر منها بالإشارات دون أن تنطق بكلمة.

كلاريسا: آه، سوف أعتبر هذا بمثابة قبول. آه، هذا شيء عظيم. أنا متحمسة. آه، حسناً.

تبتسم سالي بودّ لما تمثله هذه المحادثة برمتها من تعبير خالص عن شخصية كلاريسا.

١٩- الشارع الغربي العاشر. نيويورك نهار / خارجي

٢٠٠١. الشمس مشرقة فيما تظهر كلاريسا على قمة سلم صغير يهبط من شقتها وتتجه مرحة نحو الشارع العاشر. إنه يوم رائع.

٢٠- ساحة واشنطن نهار / خارجي

تتجه كلاريسا نزولاً نحو الشارع الخامس وهي في حالة من النشوة.

يمرّ عابرو السبيل والمتزلجون. يحييها بعض المارة. وهي تسير في المنطقة كشخص مألوف يستمتع بالتجوال في بقعته المفضلة. تتابع اتصالها على هاتف محمول لتنهي الترتيبات اللازمة للحفلة.

كلاريسا: هذه هي كلاريسا فوجان نعم، أريد أن أؤكد أن ترسل السيارة لتقلّني أولاً. نعم، وبعد ذلك سوف..

أحد الجيران: مرحباً، يا كلاريسا.

كلاريسا: مرحباً، مرحباً لا أستطيع أن أتكلم.

تلوّح كلاريسا بيدها وتعود إلى هاتفها المحمول.

كلاريسا: وبعد ذلك سوف نذهب إلى عنوان (ستمائة وخمس وسبعين هودسون). تماماً. الرابع عشر والتاسع ثم إلى البلدة. وهنالك سأكون بحاجة لأن تنتظرني. ولسوف ينتهي الأمر في السابعة.

٢١- شارع سبرنج نهار / خارجي

تنتظر كلاريسا إشارة المرور وتسير عبر شارع سبرنج باتجاه محل فخم لبيع الزهور مزين بباقات من براعم الصيف. تتجه كلاريسا بمرح نحو الباب الزجاجي وتدلف إلى الداخل.

٢٢- محل الزهور نهار / داخلي

تدخل كلاريسا محل بيع الأزهار الصغير الأنيق وترفع ذراعيها قليلاً لتحيي صاحبة المحل. تدعى باربرا في الخمسين من العمر ذات شعر داكن.

كلاريسا: ورود ! يا للصباح الجميل !

تقبل باربرا كلاريسا وتحيطها بذراعيها. الاثنتان في حالة عدم تكلف.

باربرا: مرحباً يا كلاريسا ! كيف حالك؟

كلاريسا: سأقيم حفلة! صديقي ريتشارد فاز بجائزة «كاروذرز»

باربرا: حسناً، هذا شيء رائع لو كنت أعرف ما هي.
كلاريسا: إنها جائزة شعر. لمجمل أعمال الشخص. إنها أرقى جائزة من نوعها. وبالنسبة لشاعر فهي أفضل ما يمكن منحه.
باربرا: آه. شيء جيد جداً.
تبدو كلاريسا فخورة نيابة عن ريتشارد، ولكن باربرا أخذت تشير إلى صفوف الأزهار.
باربرا: إذن ماذا تفضلين؟ لدينا كمية كثيرة من الزنابق...
كلاريسا: كلا. إنها كئيبة جداً. مثل زهر هيدرانجيا الياباني على ما أعتقد. لنأخذ باقات من الورد. أي شيء. ليذهب التقتير إلى الجحيم. لا توفير في النفقات.
تلتقط كلاريسا باقة من الزهور.
كلاريسا: سوف آخذ هذه معي.
تتناول باربرا باقة من الورد الأصفر وتأخذها إلى المائدة، فيما تتناول مساعدتها الزهور التى أختارتها كلاريسا لتأخذها معها. تتجوّل كلاريسا في الطرف الآخر. تقطع باربرا الآن السيقان وتلفها.
باربرا: حاولت في الواقع أن أقرأ رواية ريتشارد.
كلاريسا: آه، هل فعلت ذلك؟ أعرف أنها ليست سهلة تبتسم باربرا للملاحظة ابتسامة لا تخلو من الوّد.
كلاريسا: أعرف ذلك. لقد اقتضته كتابتها عشر سنوات.
باربرا: نعم، حسناً، لقد خمّنت ذلك. وربما تحتاج عشر سنوات أخرى لقراءتها.
تكتفي كلاريسا بالتبسّم، وتتقدم إلى المنضدة لتأخذ أزهارها.
باربرا: إنها أنت، أليس كذلك؟
كلاريسا: ما هو ذلك؟
باربرا: في الرواية؟ ألست أنت المعنية؟
كلاريسا: آه فهمت، نعم.
تهزّ كلاريسا كتفيها، نصف سعيدة ونصف خجلة.
كلاريسا: أعني بشكل من الأشكال. نوعاً ما. ريتشارد مؤلف. هذا ما هو بالضبط. يستخدم الأشياء التي تحدث فعلياً.
باربرا: نعم.
كلاريسا: لسنوات خلت كنا، هو وأنا، تلميذين. هذا حقيقي. ولكنه يغيّر من ثمَّ الأشياء.
باربرا: بالتأكيد.
كلاريسا: لا أعنى بشكل سيىء.
تنظر باربرا إليها لبرهة من الزمن. تقطب كلاريسا جبينها.
كلاريسا: وأكثر من ذلك، أنه يجعلها أشياءه.

٢٣- منزل هوجارث - غرفة المكتبة. نهار / داخلي

١٩٢٣. تجلس فيرجينيا وولف في غرفة مكتبتها، والقلم في يدها. تخاطب نفسها.

فيرجينيا: إن حياة المرأة برمتها...

٢٤- شارع سبرنج. نهار / خارجي

تخرج كلاريسا من محل الزهور تحمل باقة من الزهور، وتنطلق في الشارع. تتابع فيرجينيا الكلام من أسفل.
فيرجينيا (صوت خارجي)..... في يوم واحد...

٢٥- منزل عائلة براون - المطبخ. نهار / داخلي

١٩٥١. تجلس لورا إلى مائدة المطبخ تفكر، تقلب صفحات كتاب طبخ.
فيرجينيا (صوت خارجي فقط يوم واحد... وفي ذلك اليوم، حياتها بكاملها.
يركض ريتشي عبر المطبخ ويتسلق الآن حضن والدته.

٢٦- بناية المثلث. نهار / خارجي

٢٠٠١. تسير كلاريسا في سوق اللحم وهي تحمل باقة زهورها المميزة. تجتاز الشارع بين سيارات اللحم. ثم تقترب من المبنى المثلث الضخم المطلي باللون الأحمر والذي يطالعها من تقاطع الطرق.

٢٧- شقة ريتشارد. نهار / داخلي

ومن نافذة في دور علوي، يزيح رجل بثيابه الكاملة الستارة لينظر إلى كلاريسا في الأسفل فيما هي تقترب.

٢٨- بناية المثلث. نهار / داخلي / خارجي

تقترب كلاريسا، واثقة من نفسها مرحة، من باب محشور بين ممرات سلالم الحريق المعدنية. تفتح الباب بمفتاح وتدخل إلى ردهة قذرة خالية من الهواء النقي تتأرجح في سقفها لمبة فلورسنت تتّجه كلاريسا نحو مصعد البضائع الكئيب المزيّن بالكتابة السوقية. تغلق البوابة وتصعد إلى أعلى.



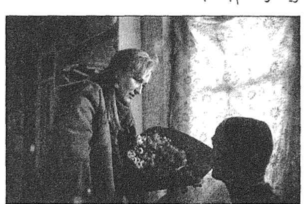
٢٩- شقة ريتشارد والممر الخاص بها. نهار / داخلي

تقرع كلاريسا الجرس الخاص بشقة ريتشارد ثم تلصق وجهها قريباً من الباب لتستمع.
ريتشارد (من

الداخل) سيدة دالاواي. أهذا أنت؟
كلاريسا: نعم. هذا أنا.
ريتشارد (من الداخل) أدخلي.
تدير كلاريسا القفل بمفتاحها وتدخل إلى فسحة عليّة مهجورة الفسحة الأولى تلفها ظلمة شبه كليّة. منطقة المطبخ والحمام معتمة. تتحسس كلاريسا طريقها بانتباه إلى الفسحة الثانية الأكبر غرفة الجلوس حيث يجلس رجل النافذة شاحباً مشلول الحركة على مقعد بالٍ مغطى بالمناشف. ريتشارد في أواخر الأربعين حوّلته صفرة مرض فقدان المناعة إلى مجرد جمجمة بارزة، يضيء أنفه الشبيه بأنف الملاكم وجبهته العالية شعاع الضوء المتسرّب من بين الستائر. يرتدي رداءً أزرق مزيناً برسومات أطفال لصواريخ ورواد فضاء. المكان بمجمله بهت دهانه تعمّه الفوضى، ويكاد يكون مجرداً من الزخرفة. هذا رجل قلّص حياته لأقل ما يمكن.
تضع كلاريسا الأزهار وتتجه إلى الستائر.
كلاريسا: ريتشارد، إنه صباح جميل. ما رأيك في أن أدخل قليلاً من الضوء؟
ريتشارد: هل مازلنا في الصباح؟
كلاريسا: نعم.
ترفع كلاريسا احدى الستائر. بالكاد يتحرك ريتشارد ليحيي الضوء.
ريتشارد: هل مت؟ هل أنا حي؟
تنحني كلاريسا وتقبل جبهته.
ريتشارد: صباح الخير، يا عزيزتي.
كلاريسا: هل أتاك أي زوار؟
ريتشارد: نعم.
كلاريسا: هل مازالوا هنا؟
ريتشارد: كلا. لقد ذهبوا.
كلاريسا: كيف كان شكلهم؟
ريتشارد: اليوم؟ اليوم كانوا كالنار السوداء. أعني نوعاً من الضوء والعتمة في آن واحد. كان هنالك واحد كقنديل البحر المكهرب.
تنظر إليه كلاريسا لبرهة ثم تلتقط الأزهار.
ريتشارد: كانوا يغنون. ربما باليونانية.
كلاريسا: أنت لا تنام بتاتاً أليس كذلك؟
ريتشارد: آه. النوم.
تدخل كلاريسا المطبخ وتخاطبه، من هناك.
كلاريسا: رأيت ثلاثة عصافير زرقاء وأنا في طريقي إلى هنا. هل تعتبر هذا فألاً حسناً؟
ريتشارد: هل تؤمنين بالفأل؟ الفأل يعني أن هنالك من يهتم بنا. من يراقب. هل تعتقدين أن هنالك من يراقب؟ هل يرسلون إشارات؟
يبتسم ريتشارد بسخرية وكأنما أطربته الفكرة.
ريتشارد: أعني، أنني أودّ لو أنني أؤمن بذلك.
كلاريسا: الاحتفال الرسمي سيقام في الساعة الخامسة. هل تذكر؟
ريتشارد: هل أفعل؟ هل أذكر؟
كلاريسا: ثم تقام الحفلة بعد ذلك.
نسقت كلاريسا الأزهار وتعود الآن إلى الظهور في ممر غرفة ريتشارد. تنظر كلاريسا إليه بتسامح، النظرة الطويلة المعذبة لممرضة نحو مريضها. خليط حبوبه المتنوعة موضوع بترتيب على المائدة القريبة.
كلاريسا: لقد أحضروا لك الفطور أليس كذلك؟
ريتشارد: ياله من سؤال. طبعاً.
كلاريسا: وطبعاً تناولته يا ريتشارد؟
ريتشارد: هل ترينه؟ هل هنالك أي إفطار حولي؟
كلاريسا: لا يمكنني رؤيته.
ريتشارد: إذن لابد أنني قد أكلته، أليس كذلك؟
كلاريسا: أفترض ذلك.
ريتشارد: هل يهم ذلك؟
كلاريسا: طبعاً يهم. تعرف ما يقوله الأطباء. هل كنت تحاول التهرّب من أخذ الحبوب؟
تقطب كلاريسا بعدم ثقة إزاء الطريقة التي وضعت بها الحبوب على المائدة، ولكن ريتشارد، الذي يبدي عدم صبر فجائي، يتجاهل السؤال.
ريتشارد: كلاريسا لا أستطيع تحمّل هذا.
كلاريسا: تتحمل ماذا؟
ريتشارد: أن أتحلّى بالكبرياء والشجاعة أمام كل الناس.
كلاريسا: يا عزيزي، إنه ليس تمثيلاً.
ريتشارد: حتماً هو كذلك. لقد حصلت على الجائزة مقابل تمثيلي.
كلاريسا: حسناً، هذا كلام لا طعم له.
ريتشارد: لقد حصلت على الجائزة لأننى مصاب بداء فقدان المناعة وأصبت بالجنون، وكنت شجاعاً في التصدي لهذا الأمر. في الواقع لقد حصلت على الجائزة لأنني تجاوزت الموضوع.
كلاريسا: هذا ليس صحيحاً.
ريتشارد: لأننى بقيت حياً. هذا هو السبب الذي من أجله حصلت على الجائزة. هل تعتقدين أنهم كانوا سيمنحونني الجائزة لو كنت سليما؟
كلاريسا: حسناً نعم، إننى أعتقد ذلك فعلاً.
يرمقها ريتشارد بنظرة شك ساخرة.

ريتشارد: هل هي هنا في مكان ما؟
كلاريسا: ما هي؟
ريتشارد: الجائزة. أريد أن أنظر إليها.
كلاريسا: لم تحصل عليها بعد. إنها هذه الليلة.
ريتشارد: هل أنت واثقة؟ أنا أذكر موعد الاحتفال جيداً.
يبدو أنني قد فقدت الإحساس بالزمن.
تنتظر كلاريسا للحظة من الزمن محاولة أن تكون صبورة.
كلاريسا: ريتشارد إنها حفلة، مجرّد حفلة يحضرها كل من يحترمك ويعجب بك.
ريتشارد: آه إنها حفلة صغيرة إذن؟ حفلة نخبة، أليس كذلك؟
كلاريسا: أصدقاؤك.
ريتشارد: ظننت أنني قد فقدت كل أصدقائي. اعتقدت أنني دفعت أصدقائي إلى الجنون.
يمد ريتشارد يده ويلمس الزهور.
ريتشارد: «آه يا سيدة دالاواي، دائماً تقيمين حفلات لتغطي السكون...
تصدم كلاريسا قليلاً لعدم كياسته ثم تتمالك نفسها وتخفي غضبها.
كلاريسا: ريتشارد، لن تحتاج لأن تقوم بأي عمل. كل ما عليك القيام به هو أن تظهر وتجلس على الأريكة. ولسوف أكون هناك. هؤلاء مجموعة من الناس الذين يريدون أن يقولوا لك إن عملك سوف يبقى.
ريتشارد: هل هو كذلك؟ هل سيبقى عملي؟
ينظر ريتشارد إليها دون شفقة.
ريتشارد: لا أستطيع القيام بذلك يا كلاريسا.
كلاريسا: لمِ تقول هذا؟
ريتشارد: لا أستطيع.
كلاريسا: لماذا؟
ريتشارد: لأنني كنت أريد أن أصبح كاتباً وهذا كل شيء.
كلاريسا: إذن؟
ينهض ريتشارد ويدفع نفسه عبر الغرفة على عكازه.
ريتشارد: أردت أن أكتب عن كل هذا. كل ما يحصل في اللحظة. منظر الأزهار عندما كنت تحملينها بذراعيك – هذه المنشفة، والرائحة التي تفوح منها، وملمسها – هذا الخيط – كل مشاعرنا، مشاعرك ومشاعري، تاريخنا ومن كنا يوماً. كل شيء في العالم. كل شيء مختلط. يبدو كل شيء مختلطاً الآن.
تمتلئ عيون ريتشارد بالدموع.
ريتشارد: ولقد فشلت. فشلت. كل ما نبدأ به ينتهى أصغر مما هو عليه. مجرّد كبرياء لعينة وغباء.
يتهادي ريتشارد مجدداً. تراقبه كلاريسا في مزيج من نفاد الصبر والعجز.

ريتشارد: نريد كل شيء، أليس كذلك؟
كلاريسا: نعم، أظن ذلك.
ريتشارد: لقد قبلتني على الشاطئ...
كلاريسا: نعم.
ريتشارد: هل تذكرين؟
كلاريسا: طبعاً.
ريتشارد: منذ كم سنة؟
تهز كلاريسا رأسها مأخوذة لدرجة العجز عن الإجابة.
ريتشارد: ماذا كنت تريدين آنذاك؟
مرَّة ثانية، لا تقول كلاريسا شيئاً. إنها تماثله اضطراباً.
ريتشارد: تعالي هنا، اقتربي مني، هلا فعلت رجاء؟
كلاريسا: إنني هنا.
ريتشارد: خذي يدي.
تأخذ كلاريسا يده شديدة النحول إلى درجة الألم، يدٌ ملأى بالنتوءات.
ريتشارد: هل ستغضبين؟
كلاريسا: هل سأغضب إن لم تظهر في الحفلة؟
ريتشارد: كلا. هل ستغضبين إذا مت؟
كلاريسا: إذا مت؟ هل سأغضب إذا مت؟
ريتشارد: لمن هذه الحفلة؟
كلاريسا: ماذا تعني؟ لمن هذه الحفلة؟ ماذا تسأل؟ ماذا تريد أن تقول؟
ريتشارد: لا أحاول أن أقول شيئاً ! أنا أقول ! بدأ الذعر يصيب كلاريسا الآن.
ريتشارد: أعتقد أنني قد بقيت حياً لأرضيك فقط. تنظر كلاريسا إليه مندهشة.
كلاريسا: إذن؟ حسنا؟ هذا ما نفعله. هذا ما يفعله الناس. يظلون على قيد الحياة من أجل بعضهم البعض. الأطباء قالوا لك: لست مضطراً لأن تموت. الأطباء قالوا لك هذا. يمكنك أن تعيش هكذا لسنوات.
ريتشارد: نعم بالضبط.



يبتسم ريتشارد بمرارة. تهزّ كلاريسا رأسها بحزم الآن.
كلاريسا: أنا لا أقبل هذا. أنا لا أقبل ما تقول.
ريتشارد: آه ماذا؟ وأنت التي ستقرّرين ذلك؟
كلاريسا: كلا.
ريتشارد: منذ متى وأنت تفعلين هذا؟
كلاريسا: أفعل ماذا؟
ريتشارد: كم سنة مضت وأنت تأتين إلى الشقة؟ ماذا عن حياتك الخاصة؟ ماذا عن سالي؟ انتظريني حتى أموت. عندئذ سوف تفكرين بنفسك.
كلاريسا لا تجيب. يبتسم ريتشارد واثقاً من نقطته.
ريتشارد: كيف ستحبين هذا؟
تترك كلاريسا يده منزعجة. يكتفي ريتشارد بالنظر إليها. تنهض كلاريسا وتقف لبرهة مستثارة ثم تتكلم بهدوء.
كلاريسا: ريتشارد، سوف يكون حضورك شيئاً عظيماً. إذا شعرت أن حالتك تسمح بالمجيء. ولمعلوماتك فقط سأقوم بإعداد سرطان البحر، رغم اعتقادي بأن ذلك لن يغير من الأمر شيئاً.
ريتشارد: طبعاً سيغيّر من الأمر. أنا أحب سرطان البحر.
كلاريسا على وشك المغادرة ولكن ريتشارد يناديها.
ريتشارد: كلاريسا؟
كلاريسا: نعم.
يرفع ريتشارد رأسه قليلاً نحوها لتقبله. تضع كلاريسا شفتيها مقابل شفتيه بحنان بالغ حتى لا تجرحه. ثم تضغط كتفه بقوة.
كلاريسا: سأعود في الساعة الثالثة والنصف لأساعدك على ارتداء ثيابك.
ريتشارد: رائعٌ.
تخرج كلاريسا. يُسمع صوت باب الشقة ينفتح مجدداً ثم يغلق. ريتشارد لوحده.
ريتشارد: شيء رائع.
٣٠- مجمّع الشقق. المصعد. نهار / داخلي
تعود كلاريسا، وقد وضعت نظارتها السوداء، نحو مصعد البضائع مذهولة نتيجة اللقاء. تلقي برأسها يائسة إلى الخلف على جانب المصعد. يهبط المصعد إلى أسفل.
٣١- منزل هوجارث. غرفة مكتب فيرجينيا. نهار / داخلي
١٩٢٣. مازالت فيرجينيا وولف على مكتبها كما في السابق. ولكن الوريقات الأولى في دفترها قد امتلأت بالكتابة الآن. تخاطب نفسها ثانية.
فيرجينيا: إنه في هذا اليوم، هذا اليوم من بين كل الأيام، أصبح قدرها واضحاً لها...
تسمع فوراً ضربة قوية على الباب تقطع حبال أفكار فيرجينيا.
تظهر نيللي بوكسال دون أن تنتظر جواباً. امرأة ضخمة حمراء الوجه، ملوكية المظهر، ترتدي صديرية طبخ.
نيللي: معذرة سيدة وولف. لقد طلب مني السيد وولف أن أحضر وأتحدث إليك.
فيرجينيا: لست أدري لِمَ قال هذا.
تتجاهل نيللي لهجة فيرجينيا دون أن ترضخ.
فيرجينيا: لقد قاربت على الانتهاء يا نيللي. أرجو أن تنتظريني في المطبخ وسأهبط سريعاً.
٣٢- منزل هوجارث. الممر والمطبخ. نهار / داخلي
تهبط فيرجينيا إلى أسفل. تتوقف تريح ظهرها إلى الحائط في الممر خارج المطبخ. تهيئ نفسها للمجابهة المنتظرة. من الداخل يمكنها أن تسمع نيللي تتحدث بحرية مع لوتي.
نيللي: ما يحصل أنها تقول إنها تريد شيئاً ثم يتبينَ أنها لا تحتاجه...
لوتي: حسناً، أعتقد أنها لا ترغب في شيء، أليس كذلك؟ لا تريد أي شيء أبداً.
نيللي: خاصة عندما تكون هي التى طلبت ذلك. وهذه علامة واضحة.
لوتي: أتمنّى لو كنت هناك.
نيللي: نعم، أتمنى لو كنت هناك.
تضحك المرأتان بمرح. تستجمع فيرجينيا شجاعتها.
لوتي: هل حدّجتها بتلك النظرة؟ تلك النظرة الخاصة بك؟
نيللي: قلت « سيدتي......
ولكن قبل أن تنهي نيللي كلامها تخطو فيرجينيا نحو الباب المفتوح وتقاطعها. نيللي منهمكة في لفّ العجين وتقطيع أجزاء كبيرة من لحم الضأن النيئ. بجانبها تؤدي لوتي عملها. انها في سنوات ما قبل العشرين، ملابسها مطابقة لملابس نيللي، متواطئة، لا تفوتها حيلة من الحيل.
فيرجينيا: حسناً، أخبريني يا نيللي، كيف أستطيع مساعدتك؟
تتحرك فيرجينيا باتجاه المائدة، محاولة أن تسترد سلطتها على خادمتها المريعة.
نيللي: إنه حول موضوع الغذاء.
فيرجينيا: آه نعم.
نيللي: اضطررت أن أبادر بالاختيار لوحدي.
فيرجينيا: أتفهّم ذلك.
تتراجع فيرجينيا قليلاً أمام منظر اللحم النيئ ورائحته.
فيرجينيا: هل اخترت فطيرة؟
نيللي: لقد اخترت فطيرة بلحم الخروف الصغير.
فيرجينيا: هذا يبدو مناسباً.
نيللي: لقد رأيتك منهمكة في كتابتك.
لا تتجاوب فيرجينيا مع الكلام. تتابع لوتي العمل بلا

إحساس.
نيللي: لم تصلني أية تعليمات. وفكرت أن أعد بعض حلوى الإجاص الأصفر، إلا إذا كنت تفضلين شيئاً أفضل.
فيرجينيا: الإجاص شيء جيد.
ترفع نيللي العجينة وتلفها في المقلاة بشكل يوحي بعمل رائع جدي.
فيرجينيا: تذكرين طبعاً أن شقيقتي ستحضر في الساعة الرابعة مع العائلة؟
نيللي: طبعاً يا سيدتي. لم أنس ذلك.
فيرجينيا: شاي صيني، على ما أعتقد وزنجبيل. تتباطأ نيللي في حركتها وتسجَل لوتي اللحظة أيضاً.
نيللي: زنجبيل، يا سيدتي؟
فيرجينيا: أود أن أعدّ للأولاد وليمة.
نيللي: علينا أن نذهب إلى لندن من أجل الزنجبيل يا سيدتي. لم أكمل ما بيدي، وعليّ تجهيز ما تبقى من الغذاء.
تقوي فيرجينيا نفسها غير مستجيبة للطعم.
فيرجينيا: إن قطار الثانية عشرة والنصف يا نيللي سوف يوصلك إلى لندن بعد الواحدة بالضبط. وإذا ما عدت في قطار الثانية والنصف فسوف تكونين في ريتشموند بعيد الثالثة بقليل. هل أسأت حساب الوقت؟
نيللي: كلا.
فيرجينيا: حسناً إذن.
إن هذه تجربة لمدى قوتها. نيللي لا تتحرك.
فيرجينيا: حسناً إذن؟ هل هنالك ما يعيقك يا نيللي؟ تضطرب فيرجينيا ولكنها تعرف أنها انتصرت. تضع نيللي الشوبك جانباً.
فيرجينيا: لا استطيع التفكير بأي شئ مبهج أكثر من رحلة إلى لندن.
٣٣- منزل هوجارث. غرفة الطباعة. نهار / داخلي
تهبط فيرجينيا السلالم نحو غرفة الطباعة. الغرفة غارقة بالمخطوطات. وسط الفوضى يجلس ليونارد وسط أكداس من المسوداتّ المدّققة. بجانبه، شاب وسيم يدعى رالف بارتريدج يعمل على آلة الطباعة المحبَّرة التى تدار باليد.
فيرجينيا: صباح الخير.
رالف: صباح الخير، سيدة وولف.
يتطلّع رالف إلى أعلى سعيداً لرؤيتها. الجو متوتّر للغاية.
ليونارد: لن ننشر لكتّاب جدد بعد الآن. يجب أن أخبرك أنني اكتشفت عشرة أخطاء في المراجعة الأولى.
فيرجينيا: من حسن حظك إذن أنك وجدتها يا ليونارد.
ليونارد: « لقد كانت ياشنديل مشرحة لم يرجع منها أي رجل «Min» سهل تعتقدين أنه من الممكن أن تجتذب الكتابة السيئة بالفعل أخطاء أكبر »؟
تبتسم فيرجينيا.
فيرجينيا: إذا لم يكن هناك مانع فقد فكرت أن أذهب في نزهة قصيرة.
ليونارد: ليس بعيدا؟
فيرجينيا: كلا. لأتنّشق فقط بعض الهواء.
يعطي ليونارد الآن موافقة صامتة ضمنية فقط بعينيه.
ليونارد: اذهبي إذن. لو أنني تمكنت من التمشى في منتصف النهار فسوف أكون رجلاً سعيداً جداً.
تتوقف فيرجينيا برهة عند هذا التعليق اللاذع، ثم تذهب. رالف يراقبها.
٣٤- طريق بارادايز. نهار / خارجي
هنالك مدرسة بجانب منزل هوجارت وأطفال في الملعب. تتقدم فيرجينيا على الرصيف في مواجهة السياج ضائعة في عالمها الخاص. تسير قليلاً، ثم تتوقف وتحدث نفسها دون أن تدرك ذلك.
فيرجينيا: سوف تموت. لاريب أنها ستموت. وهذا ما سيحصل. يمر شخصان ويلاحظان أن هذه المرأة اللطيفة الغامضة تكلم نفسها. تحدق فيرجينيا الآن في فتاتين صغيرتين من فتيات المدرسة في الملعب، تهمس أحدهما للأخرى باهتمام، والاثنتان منهمكتان.
فيرجينيا: هكذا تماماً. سوف تقتل نفسها. سوف تقتل نفسها بسبب شيء لا قيمة له.
٣٥- المطبخ. منزل عائلة براون. نهار / داخلي
١٩٥١. مازالت لورا بثياب الخروج، ولكنها ارتدت الآن مريلة فوقها. تجلس مقطبة تنظر إلى كتاب طبخ على سطح أمامها وقد جمعت حولها كل مكونات صناعة الكعك - بيض، علب مختلفة، سكر، ومجموعة من السلطانيات ذات اللون الأزرق الفاتح. ولكن المحاولة تتوقفّ. يقف ريتشي بالقرب منها منتظراً بفارغ الصبر.
لورا: دعنا نفكر.
ريتشي: ادهنى المقلاة بالزبد، يا أماه.
لورا: أعرف إننا ندهن المقلاة بالزبد يا عزيزي. حتى والدتك تعرف ذلك.
تمد يدها بتصميم لخلط مكونات الحلوى. يقطِب ريتشي وهو يراقبها.
لورا: حسناً. هذا ما سنفعله. دقيق، سلطانية، منخل.
ريتشي: هل أستطيع أن أقوم بذلك، يا أماه؟
لورا: هل تستطيع نخل الدقيق؟
تبتسم لورا له.
لورا: نعم، باستطاعتك نخل الدقيق، يا طفلي الحبيب، إذا كان

هذا سيسعدك.
ريتشي: أحب ذلك.
لورا: حسناً. أفعل ذلك.
تعطي لورا ريتشي منخلاً، ثم تضع له الدقيق لينخله.
يركز ريتشي على عمله بجدية. يتساقط الدقيق عبر المنخل وسط السلطانية الصيني الزرقاء في مسحوق أبيض جميل.
لورا: أليس هذا جميلا؟ ألا تعتقد أنه يشبه الثلج؟
تعود لورا وتنظر في كتاب الطبخ مجدداً.
لورا: بعد ذلك الآن إليك الخطوة التالية. سوف أريك ذلك. الخطوة التالية هي أن نقوم بتغيير الكؤوس.
ريتشي: أماه، هذا ليس أمراً صعباً.
لورا: أعرف، أيها البازلاء الحلوة، أعرف أن هذا ليس صعباً. إنني فقط.. أريد أن أقوم بذلك من أجل والدك لأن اليوم عيد ميلاده.
لورا: أجل. إننا نصنع الكعكة لنظهر له مدى حبنا.
ريتشي: وبغير ذلك لن يعرف أننا نحبه.
تنظر لورا إلى ابنها لبرهة.
لورا: تماماً.

٣٦- شقة كلاريسا. نهار / داخلي

تجلس كلاريسا بلا حراك في غرفة النوم الثانية. الغرفة ملأى بأكداس المفروشات الفائضة التي أزيحت جانباً لإفساح حيز للحفلة. جلست كلاريسا على مقعد صلب تحاول أن تتمالك نفسها إثر لقائها باكراً مع ريتشارد. تدخل سالي من الباب الأمامي بمرح غامر ترفع بين ذراعيها حملاً من الغسيل المنظف بالبخار وأكياس التسوق.
سالي: لقد أحضرت كل الأغراض. يا إلهي يا لها من حديقة حيوانات. لماذا يتوجب على الناس أن يتحدثوا عن التنظيف الجاف؟ أعني ماذا هنالك من مواضيع للحديث عنها؟
تتجه سالي مباشرة إلى غرفة نومهما لتضع الغسيل الجاف على السرير. ثم تخرج إلى الممر وتتجه نحو المطبخ حاملة أكياس التسوق.
سالي: اشتريت لك بعض الأزهار.
ترى سالي أن ما جاءت به من أزهار ضئيل جداً مقارنة بكمية الزهور الوفيرة التي أحضرتها كلاريسا إلى المنزل. ترمي الزهور التي جلبتها إلى جانب الأزهار الأخرى.
سالي: أين أنت؟
كلاريسا: في الداخل هنا.
تضع سالي الأكياس في المطبخ وتأخذ بإخراج البرتقال منها.
سالي: هنالك من سيغطي غيابي في العمل. سوف أبقى معك طوال الليل.
تفتح سالي الثلاجة وتأخذ في وضع البرتقال فيها. تقطب قليلاً بسبب صمت كلاريسا.
سالي: هل أنت بخير؟
كلاريسا: بالطبع.
تبتسم سالي لنفسها غير قلقة من تداعي كلاريسا.
سالي: أظن أنك رأيت ريتشارد.
كلاريسا: هذا صحيح.
سالي: حسناً، طبعاً، أراهن أنه قال « آه على فكرة يا حبيبتي، هل يزعجك عدم حضوري الحفلة؟ » تومئ كلاريسا باستسلام إزاء بصيرة سالي. في الغرفة الأخرى، مازالت سالي تفرغ البرتقال وتهزّ رأسها بإجابة سيكولوجية.
سالي: لا تقلقي. إنه يظهر دوماً في النهاية.
كلاريسا: آه هذا مؤكد.
سالي: في النهاية. ماذا، هل يفوّت ريتشارد الجائزة؟ فرصة لنتكلم عن عمله؟ لا أظن أنه سيفعل سوف يظهر.
وقعت سالي أخيراً في حركتها الدائمة على مخطط تنظيم مائدة الحفلة. خليط من الأسماء والدوائر موضوعة على مائدة المطبخ.
سالي: أنت التى وضعت ترتيب الجلوس؟
كلاريسا: نعم.
ساللي: لا أصدق ذلك. لويس واترز. لويس الملحق بريتشارد، هل سيأتي؟
كلاريسا: أجل.
سالي: لقد وضعتيى بجواره. لماذا دائماً أجد نفسي بالقرب من الأزواج السابقين؟ هل هذا تلميح يا حبيبتي؟ على أي حال أليس من الواجب أن يجلس الأزواج السابقون على مائدة خاصة بهم؟ حيث يستطيع جميعهم استرجاع الماضي معاً بحزن بالغ.
تظهر سالي على عتبة غرفة النوم الثانية. تتطلع كلاريسا إلى أعلى.
سالي: أنا في أجازة. حاولي أن لا تفضي في فرط الإثارة كلاريسا، سوف تكون جميلة.
كلاريسا: شكراً.
سالي: ليس هنالك أية مشكلة.
تستدير سالي وتخرج. كلاريسا وحيدة. الشقة هادئة.
كلاريسا. لماذا كل شيء مختل؟

٣٧- منزل براون. نهار / داخلي

١٩٥١. تنظر لورا إلى الكعكة الجاهزة. ليست كما كانت تأمل. حاولت أن تتوجها بعبارة «عيد ميلاد سعيد يا دانس. ولكن الكتابة لم تكن متقنة، والقشدة مليئة بالفتات. تتكلم لورا من تحت أنفاسها.
لورا: لم تنجح. اللعنة أنها لم تنجح.

فوراً يسمع جرس الباب الخلفي. يظهر خيال امرأة على الباب. يبدو عليها الذعر، بعد أن نظرت في المرآة، وفوجئت بمنظرها وهي مازالت في ثوب الحمام، ويبدو عليها مظهر إنسان مكروب. يأتي ريتشي راكضاً يحمل لعبة بلاستيكية حمراء كان يلهو بها.

ريتشي: ماما ! ماما ! هنالك أحد على الباب.

٣٨- منزل براون. نهار / داخلي / خارجي

بعد بضع لحظات تفتح لورا الباب، بعد أن قامت بمحاولة سريعة لاستعادة مظهرها الطبيعي. شعرها أكثر ترتيباً ولكنها مازالت ترتدي ثوب المنزل. أمام الباب الخلفي.

تقف كيتي أصغر سناً من لورا بقليل، وأكثر ثقة بنفسها، ذات حضور جميل ينضح إغراء: ممشوقة القوام. متقنة التزيّن. مسترخية.

لورا: مرحباً يا كيتي !

كيتي: مرحباً هل أعيقك عن أمر ما؟

لورا: طبعاً لا. أدخلي.

كيتي: هل أنت على ما يرام؟

تدخل كيتي من الباب. هذا صحيح: تبدو لورا شاردة النظرات عليها مظهر اليأس.

لورا: بالطبع، لماذا؟

كيتي: مرحباً، يا ريتشي.

لورا: اجلسي. لدى قهوة جاهزة. هل تريدين قليلاً.

كيتي: رجاءً.

ريتشي جالس على الأرض يراقب عن بعد. تجلس كيتي إلى مائدة المطبخ وترى كوم السكر.

كيتي أنظري لقد صنعت كعكة.

لورا: أعرف ذلك. ولكنها لم تنجح. ظننت أنها ستنجح. اعتقدت أنها ستنجح بشكل أفضل.

كيتي: صدقاً يا لورا، لست أعرف لماذا تجدينها بهذه الصعوبة.

لورا: وأنا لا أعرف أيضاً.

كيتي: أي إنسان باستطاعته أن يصنع كعكة.

لورا: أعرف ذلك.

كيتي: إن ذلك بمقدور أي إنسان. إنه سهل إلى درجة السخف أراهن مثلاً أنك لم تدهني الصينية بالزبد.

لورا: بل دهنت الصينية بالزبد.

تبتسم كيتي. تحضر لورا الفناجين، وتصبّ القهوة.

كيتي: حسناً ولكن فضائلك الأخرى كثيرة. ودان يحبك لدرجة أنه لن يلاحظ ذلك. مهما فعلت، فسوف يقول هذا رائع.

تنظر لورا إلى كيتي بعتب وتدفع نحوها فنجان القهوة.

كيتي: حسناً، هذا صحيح.

لورا: هل يوجد عيد ميلاد لراي.

كيتي: طبعاً لديه.

لورا: متى يقع؟

كيتي: سبتمبر. نذهب إلى النادي الريفي. دائماً نذهب إلى النادي الريفي. نشرب المارتيني ونقضي النهار مع خمسين آخرين.

لورا: راي له أصدقاء كثر.

كيتي: فعلاً.

لورا: أنتما الاثنان لكما أصدقاء كثر. أنكما بارعان في ذلك.

قالت لورا ذلك دون حسد وابتسمت كيتي وقد قبلت المجاملة.

لورا: كيف حال راي؟ لم أره منذ مدة.

كيتي: راي على ما يرام. همم.

تبتسم الاثنتان.

كيتي: هؤلاء الرجال لهم وزنهم، أليس كذلك؟

لورا: يمكنك أن تقولي ذلك ثانية. لقد عادوا إلى بيوتهم من الحرب. لقد استحقوا هذا أليس كذلك؟ بعد كل الذي مروا به؟

كيتي: ما الذي استحقوه؟

لورا: لا أعرف. نحن، على ما أعتقد. كل هذا.

تشير لورا لما حولها من محيط منعم. تنظر كيتي إلى نسخة كتاب «مسز دالاواي » على رف المطبخ.

كيتي: آه. أنت تقرئين كتاباً؟

لورا: نعم.

كيتي: حول ماذا يدور؟

لورا: آه. إنه حول تلك المرأة التي هي. وبشكل لا يصدق... حسناً، إنها مضيفة ولديها ثقة عمياء بنفسها. وسوف تقيم حفلة. و... ربما لأنها واثقة جداً بنفسها، يظن الجميع أنها بحالة جيدة. ولكنها ليست كذلك.

تلتقط كيتي الكتاب ثم تحدّق في لورا. ينتهي الكلام.

لورا: إذن.

كيتي: حسناً.

لورا: ما بالك؟ هل هنالك ما يقلقك يا كيتى؟

تستجمع كيتى نفسها للحظة.

كيتي: عليَّ أن أذهب إلى المستشفى ليومين.

لورا: كيتي...

كيتي: هنالك نوع من النمو... في رحمي. سوف يحاولون إلقاء نظرة عليه من الداخل.

لورا: متى؟

كيتي: بعد ظهر هذا اليوم.

تنظر لورا إليها لا تدري كيف تستجيب.

كيتي: أحتاج إليك لإطعام الكلب.

لورا: بالطبع.

تمر دقيقة صمت. تضع كيتي مفتاح بابها الأمامي على مائدة

المطبخ.
لورا: هل هذا ما جئت بصدده؟
تنظر كيتي إليها دون أن تجيب.
لورا: ما الذي قاله الطبيب بالضبط.
كيتي: من المحتمل أن يكون المشكل الأساسي السابق. حول إمكانية الحمل.
تنظر كيتي إلى لورا لبرهة، غير معتادة المصارحات الشخصية.
كيتي: القضية هي، أعني، كما تعرفين، كنت فعلاً سعيدة مع راي، ولكن حسنا.. الآن تبين لي أن هنالك سبباً لذلك... كان هنالك سبب لم أستطع إدراكه. أنت محظوظة، يا لورا. لا أعتقد أن بإمكانك أن تسمى نفسك امرأة إلا عندما تصبحين أماً.
تنظر لورا إلى أسفل نحو بطنها. تنظر كيتى بعيداً.
كيتي: المهزلة هي: أنني في جميع مراحل حياتي كنت أستطيع فعل أي شيء أعني، أستطيع أن أفعل أي شيء حقاً لم تكن عندي أية مشكلة ما عدا الشيء الوحيد الذي أردته.
لورا: نعم.
كيتي: هذا كل شيء.
لورا: حسناً سوف يكون بمقدورهم الآن على الأقل أن يتعاملوا مع الحالة.
كيتي: هذا صحيح. هذا ما يفعلونه.
لورا: هذا صحيح.
تحفَ كيتي إبهامها على سبَّابتها، وكأنها تحفَ بقعة وهمية.
كيتي: أنا لست مضطربة. ما الفائدة من الاضطراب؟
لورا: كلا. فالأمر ليس بيدك.
كيتي: تماماً. إنه في يد طبيب لم أقابله يوماً.
لورا: كيتي...
كيتي:... جراحٌ ما ربما يحتسي المارتيني أكثر من راي، ويمضي وقته في لعب الجولف. أيا كان معنى ذلك.
تفقد كيتي أعصابها الآن، وتحاول جاهدة السيطرة على مشاعرها.
كيتي: أعني أنني فعلاً منشغلة البال من أجل راي.
لورا: تعالي إلى هنا.
ولكن في الواقع فإن لورا هي التى تقف وتتجه نحو كيتي. تنحنى وتحضنها. بعد دقائق تلف كيتي ذراعيها حول خصر لورا.
تشدّ المرأتان بعضهما البعض فيما تكاد لورا تركع كلياً لتصبح في مستوى كيتي. ثم، ودون تخطيط، تقبّل لورا جبهة كيتي بتباطؤ.
تتركها كيتي تفعل ذلك.
كيتي: إنني على ما يرام، حقاً.
لورا: أعلم أنك كذلك.
كيتي: إن كان في أمر فهو أني أكثر انشغالاً على راي، إنه ليس متماسكاً في مثل هذه الأمور.
لورا: إنس موضوع راي لدقيقة إنسَ كلياً موضوع راي.
وجه كيتي الآن على صدر لورا. تبدو مستكنة لها. ترفع لورا وجه كيتي، وتضع شفتيها على فمها. إنهما تعرفان ما تفعلان. تقبلان بعضهما وقد جرفتهما اللحظة. ثم تبعد كيتى نفسها.
كيتي: أنت عذبة.
تمرَ فترة من الزمن، ثم تستدير لورا فتقع عيناها على ريتشي الجالس على الأرض مع ألعابه. نسيتاه تماماً. لقد شاهد كل ما حصل. تقف كيتي.
كيتي: تعرفين الروتين أليس كذلك؟ نصف علبة في المساء، وتأكدي من وجود الماء بين الفترة والأخرى. وسوف يطعمه راي في الصباح.
وقفت كيتي استعداداً للمغادرة.
لورا: كيتي، أنت لم تنزعجي؟
كيتي: ماذا؟ لم أنزعج من ماذا؟
تقف لورا، متوترة.
لورا: هل تريديني أن أقود السيارة؟
كيتي: أظن أنني سأكون أفضل حالاً إذا قدت بنفسي.
لورا: كيتي، سيكون كل شيء على ما يرام.
كيتي: طبعاً. إلى اللقاء.
تخرج كيتي. تقف لورا في منتصف المطبخ. تتوجّه ببصرها إلى ريتشي الذي مازال يطالعها بصمت.
لورا: ماذا؟ ماذا تريد؟
قيلت العبارة بشكل حاد جعل ريتشي يستدير ويذهب بصمت إلى غرفته. تتطلع لورا إليه فيما هو يغادر، ثم تجتاز المطبخ إلى الطرف الآخر. ولشعورها بعدئذ بالحاجة لأن تقفل شيئاً محدداً، تتناول لورا الكعكة التي تُركت لتبرد على النضدد. تفتح لورا صفيحة الزبالة بقدمها، وتجرف الكعكة إليها من الطبق بكل نظافة محدثة صوتاً متماسكاً مريحاً.

٣٩- منزل هوجارث. غرفة الطباعة. نهار / داخلي

١٩٢٣. في غرفة الطباعة، يقرأ رالف وليونارد مسودات التصحيح بصمت. تظهر لوتي في الباب.
لوتي: السيد وولف، لقد حضرت السيدة بيل.
ليونارد: السيدة بيل؟
يتطلع ليونارد بغيظ، وكأنما هذا تصرفها المعتاد.
ليونارد: لم يحن الموعد بعد فهو في الرابعة.
لوتي: لا أستطيع أن أفعل شيئاً. إنها هنا.

يتبـــــع



كـــدت أراه

عبدالحـق الزروالـــي★

تقديم

في مسرحية (كدت أراه) يمضي عبدالحق الزروالي بعيداً بتجربته الممتدة على طول أربعة عقود. يمزج سيرته الحياتية والفنية، المعجونة بدقيق المعاناة وخميرة المكابدة، بسيرة محمد بن عبدالجبار النفري (القرن الرابع الهجري) الموشومة بقلق البحث عن الحقيقة المطلقة والاهتداء الى سبيل الصفاء الأمثل. وتتجلى الاضافة النوعية، او البصمة الزروالية، في هذا الالتحام الحلولي من خلال جنوح الزروالي بالنص النفري من الصرامة النظمية الى التفكه المسجوع، ذلك ان التراكيب النثرية المشعرنة هنا اضحت مجزومة على الوقف، وبها اكتسب الالقاء والانشاد والترتيل الغنائي إيقاع اللهاث والحرقة الباطنية، كما انها هيأت للشطح قرب التحقق ويسر التدفق، أما التدريج المبتذل قصداً لبعض الأبيات والأشطر فقد شحنها بشطارة زروالية كسرت رزانة النص الصوفي ومأساويته.

عزيز الحاكم

عن كتاب.. المواقف والمخاطبات للعلامة الصوفي محمد ابن عبدالجبار بن الحسن النفري.. الذي عاش من القرن الرابع الهجري.

* **فاصل موسيقي.. موج.. رياح...**
* يسمع صوت عبدالله من خارج الخشبة.

– انتظروا... انتظروا

إيه.. إيه... يا من هناك...

ألا تسمعون؟

* تتردد كلمة ألا تسمعون؟.. بطريقة الصدى.. ألا تسمعون.. عون... عون.

– يظهر عبدالله.

– هل مر.. هل مر... أحد من هنا؟

ألم يسألكم عني أحد؟!

والو! عجيب! اشكون كنقصد؟ من بعد.. من بعد..

بربكم... ألم يتركوا لدي عندكم وصية؟

كفاش!... الضباب!... العجاج!

هكذا! طيب طيب... منتهى العذاب...

أن يصبح الجواب سؤالا... والسؤال جواب

مصاب مصاب... كن صبتهم ما زالين هنا.. كنت ندير معاهم شي طاب وشي ما طاب...

– **يضع متاعه ويجلس ليستريح.**

يا الله.. سبحانك يا ذا الجلال!... نستحق.

خلاوني وحدي بحال شي احمق.

★ كاتب ومسرحي من المغرب

* بعض الكلمات في المسرحية ترد بالدارجة المغربية.

صدق من قال...
فرق... فرق
بين من غبت عنه ليعتذر
ومن غبت عنه لينتظر
فات الفوت...! اشحال هذي.. كان خاصني نفيق
لا وطن... لا أهل... ولا حتى مجرد صديق..
ما العمل يا الله؟ دلني على الطريق.
لقد صار حظي كدقيق... فوق شوك نثروه

• ثم قالوا... لحفاة... يوم ريح... اجمعوه (أغنية اريد حقي)

معلوم .. معلوم.. زيدوه.. رجليه جابوه.
لاءلاء.. أريد حقي... نعم أريد حقي..
الملاعين.. أغلقوا الأبواب والنوافذ في وجهي ثم قالوا...
انصرف... انصرف أيها الشقي
فسبحانك يا من لا يسهى ولا ينام...
صدقت يا الله.. كل من عليها فان... ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام.
مرارا سألته... فقال لي... بلسان ما أبدى... وما بدا... كلاهما سواء
لو جعلته بحرا تعلقت بالمركب... ونسيت الدعاء...
يتيه بك السمع والبصر مرتين... صدقت.. صدقت.
فلا على حقك حصلت... ولا على البحر سرت.
رأيت الشعاشع ظلمات... تلمع.
والمياه... حجرا.. يدمع.
فاحذر أن يصيبك مس من الجنون
ولا تسألني عن الكائن والممكن والمكنون.
عن الكون! ... والكون كله ما سواي... شئت أم أبيت.
أنت واقف في بحر... فاركب البحر وابحث.
إن كنت عبدي... فلك البحر... وللبحر أنت.
لاء... لاء... لاء.
أريد حقي... حاجتي من الخبز والماء.
حاجتي... من القميص والخباء.
من الأنعام والأبناء
من المال... والنساء... اشنو؟ المرأة ضلعة عوجة؟! عندك الصح.. هذي غير واحدة وشوف اش دارت فيا... ناري لو كان عشقت ربعة!
واش فيها؟ إسمع...
ما حد الروح تهبط وتطلع
والعبد يطمع.
من حقي نعشق ونترجى
اريد حاجتي لأكون الحجة
للي قالوا هذاك... يلا شفتي الديك منوض العجاجة..
اعرف بلي خاصو الدجاجة..
عمر كامل... وأنا ابحث.
شرقت حتى تقشرت.
غربت حتى تغبرت
أبحث... أبحث... في أنين العود... في حنين الرباب... ورنين الناي
أبحث... عن مبتغاي... لأدرك معناي
أبحث... من خلال ما بدا وتجلى
من خلال ... ما اندثروا وو اللـ...
وراه كنهضر بالصح... قالة كنتفلا
فآه ... ثم آه... ولا يلا هاي الله... ولا يلا هاي الله... وليلا هاي الله...

فجأة أشفق من حالي...
تأملني... ثم قال لي...

• عزف ناي مصاحب للحوار

ان كنت حقا تبحث عن معناك يا عبدالستار.
فأعلم أن من كان مثلك لا يسكن الديار
من كان في وضعك... لا يشتهي الثمار
لأن معناك لا يجنه الليل... ولا يسرح بالنهار.
معناك يا عبدالوهاب
لا.. لا.. لا تحيط به الألباب
لا.. لا.. لا تتعلق به الأسباب.
يكفي.. يكفي.. كلامك هذا... يجعلني أتألم
أنا... أنا فقط... أريد... أريد أن افهم
لماذا؟ لماذا لم تثمر شجرتي غير فاكهة الندم؟
لماذا تكسرت مجاديفي؟ وأنا لا اتقن فن العوم؟
نعم؟ ... مالي؟ تكبر وتجرب بحالي..
ويجري ليك... ما جرى لي...
غير اصبر وكان.. الحساب على التالي.؟
كل المصائب.. سببها ... الحب
رحلت عني.. فحل بي الغضب
العشق بلائي... وليتني كنت بلا قلب

سامحك الله يا شافية.. فأنت السبب.. أنت السبب
كيف جرى وصار؟
سرقوها مني غدرا... ودون سابق إنذار
باختصار....
وكيف طوير طار... وما عاد للاوكار
فارقت الامصار والأنصار والأبصار والآثار.
فاشتعلت... النار... وزاد لهيبها.. وفينك يا طافي النار؟
فيا ليلي... يا ليلي... يا ليل
هذا موالي... وأنا فيه العليل
واقولوا لخليل يلا مشيت بالليل
ما بقى لي ليل.. نزور فيه الخليل
يوما ما .. كانت معي.. كانت هنا.. أين راحت؟
هل؟ .. هل من هنا مرت؟ أم؟ أم عبر هذا البحر تلاشت؟
غابت... ولم تترك لي غير الحسرة والعذاب
عجبا؟! كيف لا أغضب للدنيا.. ولي فيها أحبة تحت التراب؟
يا للعجب العجاب! عارف أنتي مجرد إنسان.. لكن على الأقل.. من حقي نحظى بالدم.. ولو من جمعية الرفق بالحيوان.
الله يجيب للي يفهمني... وليت نغير من القرد!! على حقاش عايش أحسن مني.
وما لو القرد؟ معركها بنان وقوق وبيض مسلوق...
ومتوفرة لو جميع الحقوق...
ماشي بحالي... مالي؟ .... لا والو .... غير في الصيف محروق.. وف البرد مهروق...
آذوق... ذوق حر الشوق... يا أبا الحقوق...
كل هذا... لأنني... أردت أدخل في الصورة.
فجأة..! وجدت نفسي خارج الأسطورة.
أردت أن أكتب قصيدة.
فوقعت في المصيدة!
بغيت غير نطل... وأنا نحصل!
عجبا! أردت أن أكتب لها..
فصرت أكتب عنها..!
ربما لأني ... وربما لأنها
فعلا... للي كيبغيها كلها... كيخيلها كلها...
ولهذا... حاربتني الأشياء بأشيائها...
براءتي كانت بلا حد... لكن... ما عندي سعد...
كل الظروف ضدي... أعرفها... أكان لابد؟

لا لا... لكني لم أتعفن بعد.... إلى حد... إلى حد...
ماذ؟!... ضريبة الوفاء!
جميل... تدحرجت حتى صرت العليل... نعم... نعم... أنا الخارج من الشفاء
سؤالي... كيف ترتد الدموع صوب شلالاتها؟ بل ما جدوى البكاء؟
ذهبت شافية في اتجاه البحر ولم تعد.
ثم شاع الخبر...
البحر لا يرد اللآلئ إلى البر.
لا يرد...
أمي يا أمي...
هذي هي هذي
يومها... رأيتها تستحم في دمي
في ... روحي...
صار البحر جسدي
وصارت أمواجه جروحي
فعلاش؟ علاش؟ أعلاش جيتي في هذ الظروف...
أواه... بلغت لغة الاشارات... وانمحت الحروف
فيا صوت الصمت... ويا بلاغة المحدوف
ها أنت كتشوف
بودربالة... في سوق الدلالة.
الجسد مكسوف
والروح معلالة.
عني أنا... هكذا قلت... قال البحر لا... ثم لا
واهم أنت... تافه وأخرق
تطلق سهمك في اتجاهي! باسم الحق!
فهل تدري... أن سهمك من ورق؟
وكيف؟ كيف يخرق ما كان أرقى وأرق؟!
اسمع.. اسمع مزيان... آنذاك البوهالي...
أيها العنيد؟!! معشوقتك لي...
فلا تذكرها على لسانك...
هيهات ... هيهات.
لن تنالها... لا في جهرك ولا في صمتك...
وخا تبات... وتقيل تلالي
لأن ما فات... فات.
ما يمكنش.. ما يمكنش... أعوذ بالله من الشيطان الرجيم!
قال اسمع... ايها الدميم.
لك أن تطلب ما تبقى من ملابسها البالية...

أو حداءها القديم.
كي تشرب فيه آخر عناقيد الدالية...
وتتلاشى في الفراشات... كما ورد في علم التنجيم.
باختصار... فقدت كل شيء... وأصبحت... الله كريم.
ما فادني لا رجال الإسعاف ولا رجال الإنقاذ.
عندها تذكرت... ودخلت في الأضداد.
أصبحت ضد الرحيل.. ضد الاستقرار
ضد اليمين... ضد اليسار.
ضد يقيني... ضد يأسي
ضد روحي... ضد نفسي
تذكرت وتساءلت.. فيما يشبه العقل... أو ما يوحي به الجنون
من أنا؟ ولماذا جئت؟ ماذا أريد؟ بل من أكون؟
تذكرت وتساءلت... إلى متى؟ ... إلى متى أعتكف.. عنها ولا اعترف؟
أظلل الناس.. ولوني شاحب منخطف... وجبهتي مثلوجة.. ومفصلي مرتجف..
أيشحد الصدر الذي ينبع منه الصدف؟ .. وهذي الغمازة الصغرى.. وهذا الطرف.
العفو... العفو يا مولانا.. العفو...
قال لي: اسمع يا عبدالغني...

إن أنكرت علي حقي في تصريف امري...
فما أنت مني.

و.. و.. ولكن...

جعت فأكلت...
ما أنت مني.

أرجوك إفهمني...

عطشت فشربت
ما أنت مني.
أعطيتك .. فشكرت.. ما أنت مني.

رأيتني فنمت... ما أنت مني.
ذكرتني لتحرس دنياك... ما أنت مني.
فقهتك... فأولت... ما أنت مني.
بلوتك فشكوت الى سواي.. ما أنت مني.
ما أنت مني... ما أنت مني.
أجيال ورا أجيال ونا نسأل ونتوسل
إلى أن قال لي... خذ.. ما وهبتك ولا تجادل.
إياك أن تيأس... أو تمل.

يومها رأيت الأشجار تمشي.. الطيور هائمة... الجبال تتململ.
استجمعت الوقفة فوقت... ثم عرفت! ... نعم عرفت!
كيف يضيع العلم في المعلوم... فلا ينقسم الموجود
كيف العين تكشف المخبوء... ولا تنعطف بمشهود
تملكتني حيرة الواقف... عند خط الحدود.
وما حار الواقف يوما... إلا في الصمود.
تساءلت.. كيف أصمد؟
كيف اصمد؟ وأنا مجرد فرد؟
الصمود!!! الصمود يحتاج الى أسلحة... على جنود.
كيف أصمد؟ وأنا بلا خيل... بلا بارود.
هذا حال الدنيا... سعدك يا سعود!. أما أنا فموعود...
موعود... موعود معاي.. يا قلبي بالعذاب... موعود..
قا لي: يا عبد الودود... قف بين يدي.
لأنني ربك ولا تقف بين يدي
لأنك عبدي...
قف ... حتى يجيئك حكمي القيوم... وتكون لي وحدي.
أتدري يا عبدالعلي؟
هكذا قا لي...
من... من... ينظر الى قلبه يجده فارغا...
فلا... لا تكن في الهلع مبالغا... أ... أ... أ... السكوت.. السكوت
واعلم أن من يتعلق بمن سيموت
كمن يتعلق بخيط العنكبوت.
فكن... كن كمن يطرق الباب.
لا لكي يسمع الجواب.
إيوة هنا جات!! آش ذاك أوليدي آعبد الحق... تعلق فين تفلق؟!
عمر كامل.. وأنا غادي جاي.. بحال النزق
ذنبي... أنني أردت أن أتألق
أن أخرج من المغلق... إلى المطلق.

• يتردد صوت بطريقة الصدى... إني أغرق... أغرق... أغرق...

يا الله... أيتها الشافية عودي... عودي... كي أشفى من هذا القلق
كي يزول عني وهني... ويذهب عني الأرق
عودي... كي أرى الغسق... من عينيك يتدفق.

• **تتعالى صيحات ممزوجة بهدير الموج.**

عبدالله ... عبدالله... عبد.........

يا ويحي... أراني كالمأخوذ في داهيه....!

فكيف يهون على البحر.. أن تغرق فيه شافية؟

ولا يهون علي... أن أغرق في بحر القافية؟

من تكون شافية؟

ذلك هو السؤال... وتلك هي القضية

إيوة اعطيني وذنيك... واصغي ليا...

التقينا ذات مساء... ثم سهرنا حتى... حتى...

الفصل كان شتاء...

قالت لي... أنت أنا... وأنا أنت...

• **عزف ناي مصاحب للكلام**

تصوروا... فجأة... عاد شيبي من حيث أتى.

استوت أخاديدي

يا فرحي يا سعدي

انتشلتني شافية... من سأمي... ومن شرودي

فبأي آلائه أكذب؟ وأجد معنى لجحودي؟! لعنادي؟!

كان يكفيني أن أراها...

هي غادية.. وأنا مُوراها...

في الرواح في الإياب... في الوقوف... في القعودي

كي أهلل وأكبر.. وأكون في مقدمة العبادي

فجأة... ضاعت من يدي

خلسة اختطفتها يد الأعادي

رباه رباه.. لمن أوجه السؤال؟ الأمواج البحر في تأرجحها بين الجزر والمد

أم لنجوم السما؟

أم لحثالات القوم؟ ... لمحترفي القتل العمد...

أم للسيوف القواطع التي جاءت تطلب رأسي... قبل أن ترتد للغمد

كل هذا يا شافية لأنك معي... لا أقل... ولا أكثر

كل هذا... لأني تركت لهم البحر

واكتفيت ببحر عينيك... يا كبدي

وشمس الله تشرق من الخد... وتغرب في الخد

والرمل شاهد... لا يهمني... هل معي أو ضدي.

فجأة... رحلت شافية من هنا...

ولم أبق إلا أنا...

فأجبني يا أناي وسيدي.

تكلم ... جاوب... اهدر معايا

فعلا... من ينظر بقلبه لا تعكسه المرايا.

من لم يقف عند الإشارة

لا ... تنفعه ... العبارة

فجأة ... أخذني من يدي... وقال انتبه... نعم انتبه.

ما كل عبد يعرف لغتي... فأخاطبه

كفاش! إبحالاش؟ أعلاش؟... على حقاش!

من لا يقوم عليه الدليل.

لا يصح إليه السبيل.

تأملني.. وقد لاحظ أنني لم أفهم!

ثم أوقفني في اليم...

ومثلما يحدث في الحلم...

رأيت المراكب تغرق والألواح تسلم

ثم... ثم... غرقت الألواح ولم

تساءلت عن السبب؟

فقال لي؟.. لا يسلم من ركب.

ظاهر البحر... ضوء لا يضمن

قعره... ظلمة... لا تمكّن

وبينهما حيتان لا تستأ من

النجدة يا مولاي... النجدة يا مولاي.

قال..؟ إن هلكت في سواي...

كنت لما هلكت فيه...

ايها الفقيه.

إلبس خاتمي الذي وهبتك عربون محبة.

تختم به على كل قلب راغب بالرغبة.

وكل قلب راهب بالرهبة.

أنصحك بالوقفة... يا عبد المصطفى... كفى.. كفى..

قف ترى الدلائل.

فلا تحكم عليك الأوائل.

قف... وتهيأ للنقلة.

حس الواقف ممزوج بجبروت العصمة.

أ... أ... حدك تم... وما تزيد حتى كلمة.

أجل... أجل...

لكن.. ما العمل... ما العمل؟

ظاهر لي كنقلب على أجوى منجل؟!

كيف أخرج من بحر البحر... إلى بحر التساؤل؟

قال لي أخرج... أخرج من الجزء إلى الكل
أخرج من أناك... إن كنت تريد الحل
أخرج من أناي!!! كفاش؟! وهل؟ هل؟ هل؟
أم.. أم.. معدر المرأة اشحال هذي...؟ ملي كانت كتبدا
تتوحم... كيجيب لها الرجل... راس اعجل!
كتبدا تشوف فيه وتدوز على كرشها... باش المولود ملي
يخلاق... يطلع اسطل!
قال اخرج... أخرج أيها المتشائم
ثم قم... قم... وقا وم
أقاوم! يا سلام سلم... الحيطة بتتكلم!
أقاوم ماذا؟ ومن؟!
مع من؟! وضد من؟!

*** عزف على العود مصاحب للحوار**

كم قمت مرارا... وكم قاومت
قاومت المرض بالحب فشفيت
قاومت الفقر بالحب فاغتنيت
قاومت البرد بالحب فاستدفأت
قاومت البعد بالحب فاقتربت
قاومت الانحدار بالحب فسموت
مرارا كلماتي عناقيد فرح تدلت
استغرب الناس كيف تفتحت
نبتات يقيني في تربة شكهم
قالوا ... احذر يا عبدالمنعم
احذر أن تخسر نفسك فتندم
لكنني لم أهتم... ولم... لم... لم...
فيا ويلي... يا ويلي...
غاب عني أصدقائي وأهلي.
وأنا مالي؟.. مالي؟
بحثت عمن يشهد لي...
فلم أعثر إلا على ما يشهد ضدي.
حتى.. حتى رفاق الطريق تخلوا عني... فصرت وحدي.
تأملت فيما أبدى... فصرت أبدو... كأني تجاوزت حدي.
فآه... يا وعدي... ثم يا وعدي.
الشاهد الذي... حاولت به أن أعمل.
هو الشاهد الذي من أجله أرحل.
الشاهد الذي به كنت أعلم.
هو الشاهد الذي به الآن أحلم.
الشاهد الذي عليه توكلت.
هو الشاهد الذي به سأموت.
الشاهد الذي به استيقظت.
هو الشاهد الذي به سأبعث
أما لماذا؟ ومتى؟ وكيف؟ ولكي
فمعناها واحد... هو أن الله حي
الله حي... الله حي

*** أغنية الله حي... الله... الله حي.**

يا عليم... يا قدير
يا أكبر من كل كبير
عجبا لمن يرقص ولهاً ولا يطير.
إيه يا وهاب... ويا تواب
فعلا... كل ما على التراب تراب
وكل ما يغري العين لهو وسراب
الرحمة يا مجيب الدعوات... يا رب الأرباب....
أخرجني من وسوسة الظنون...
علمني... علمني كيف أكون.
يا غاية الغايات.. ويا حاجة الحاجات
صحيح ... صحيح... شافية مشات
فلا أنا حقا من الاحياء... ولا أنا من الأموات.
إيوة هنا جات! أنا كنشكي عليه... وهو كيقولي... على قلة
العيالات؟! أشنو؟ الماضي فات؟!
ويا ياي ... يا ياي... والماضي فات... الماضي فات...
الماضي فات يا الشاغل به بالك مات... والعين بكات..
العين بكات...

*** أصوات تردد الله أكبر الله أكبر...... مصاحب للحوار**

الله... أكبر... الله... ولله الحمد...
الله ... الله..!
سألت عنه... فسألني عن نفسي!
النتيجة... لا جواب
كدت أغرق في دموع يأسي
وكاد أن يغلق في وجهي الباب
طلبت منه... أن يدلني... كي أعرف.
قال لي: المعرفة نار تأكل المحبة من الخلف.
المحبة احتياج... والاحتياج ضعف.
الضعف بداية الشك والخوف.

الخوف بوابة الكفر والزيف.
لا لا .. أعوذ باسمك يا رب... أعوذ باسمك الرحمن..
احكم بيني وبين هذا القلب... مرة أجده مرتعا للغزلان...
ومرة ديرا للرهبان.
ومرة متحفا للأوثان.
ومرات فيه ما يكفي من ألواح التوراة... من الأناجيل...
ومصاحف القرآن.
ومع ... ذلك أريد... أريد أن أرى ما لا تراه العين... وأدرك
ما لا يدور بالحسبان.
مرة أخرى... أخذني من يدي... وقال لي... يا عبدالمنان.
مالكْ تالف؟ ... مالك حاير؟
بغيت نجاوب.... لساني تحجر
ما قدرت نزيد... ما قدرت نتوخر
قال لي... اسمعني مزيان يا عبدالبر
إن بقي علم... بقي خطر
إن بقي عقل... بقي خطر
إن بقي هم... بقي خطر
إن كنت لي... فأنس شافية... ولا تبالي... يا عبد الجواد
وكلما حن قلبك لرؤيتها... حصنه بالابتعاد
العشق أضداد... ولا تخلص إلا بالاجتهاد
فعلا... فعلا... العشق ربطة... وغبطة... وورطة
كنعيى وما نضمس في الكارطة... وديمة كتطلع لي
السوطة!
آش هذا ما هذا؟ وتاتو وتاتو.. ملي كيذكروا الناس
خيلهم... كيذكر... عبوا احمارتو!
ليت شافية كانت معي... على الأقل... يمكن تواسني...
آش درت؟ ... آش درت ف ملك الله؟ سقوني!.. وقالوا لا
تغني!

*** آهات امرأة على شكل نواح مصاحب للحوار**

رغم أن الدنيا... غادية باللي فيها..
ولو سقوا جبال الأطلس... ما سقيت لغنت
تمنت شافية أن أموت بحبها
وأسهل شيء عندي... ما تمنت
إيه يا شافية... يا امرأة قال ربي إني وضعتها أنثى
وقلت... ربي.. أنا ما جئتك بالقوة... فلا تشهد على
ضعفي.
هو ذا كفي وسطه... طوبة ثلج

فدعيني يا امرأة ألامسكِ بالكف الأخرى
لتري.. كيف يصبح الثلج جمرا..!
أيتها المرأة المتعبة
أيتها المرأة المتعبة
كوني نارا... إن شئت اشتعلي...
فأنا طين الله... كلما احترق... ازداد صلابة.
مرة أخرى... نهار بعد نهار... حسيت براسي بحال يلا
كنضيع
أخدني من يدي وقال لي... ماذا تريد يا عبدالسميع؟
قلت أريد أن أكون عبدك المطيع.
فأخرجني اللهم.. من هذا القطيع.
أريد أن أخرج، عن المعلول والموصول والمفصول.
عن الذات... والصفات... واللغات.
قال لي... لا تمل مع المائلات... لا تمد مع المائدات.
كن رصينا ما استطعت وتعقل.
هذا مقام الامان والظل.
هذا مقام العقد والحل.
أدخل إلى قبرك... وتأمل.
إن دخل معك العلم... دخل معه الجهل.
بالمناسبة
إن دخل معك العمل
دخلت معه المحاسبة
ولكن لو... لو... سمحت يا سيدي...
قال أدخل... أدخل الى قبرك يا عبدي.
أدخل وحدك... تراني وحدي.
واخرج من الاتحاد الى الواحد.
أخرج من الجاه ... ترى الله
عندها... رأيت!!! عرفت قدري...
ناري... رأيت الحرف يسري...
السؤال كبر... الجواب تعذر!..
اختلطت المعاني.. لم أعد أدري...
أحسست بالندم... ولم أفهم.
فيا جيم الجنة... يا جيم جهنم.
أواه... ثم أواه
حروف تقود لمستنقعات الحمم.
حروف تقود لجنات النعم.

*** هدير الموج الرياح... الموسيقى التمهيدية للعرض**

النجدة... النجدة... النجدة...
أراني أطفو في بحار الهوى
يرفعني الموج... وأنحط.
حتى إذا صيرني النأي
إلى مكان ما له شط.
ناديت يا من لم أبح باسمه.
ولم أخنه قط.
نستاهل... معلوم... للي فرط يكرط.
رباه رباه... سألتني عن الايمان؟ ... قلت... الصدق في طاعتك
سألتني ما الاخلاص؟ قلت... لوجهك
قلت ما النور؟ قلت ما تلقيه في قلوب أوليائك
سألتني... ما النهار؟ قلت للصيام
قلت ما الليل؟ ... قلت للقيام
تأملني وقال... اسمع يا عبدالسلام.
اجعل قلبك عندي.... أبارك لك فيه
أثبت فيه... ما اشاء وأرتضيه
كي تسمع مني.. وتفهم عني... فتعلم أني.
بها تقاد الى سدرة المنتهى
أردد إلي حيرتك... وأنا كفيل بها
كبرها تصْغار... واللي ليها... ليها.
صحيح... صحيح... لكن على الأقل...
قال دعك من متى؟ وكيف؟ ولماذا؟ وهل؟

* **فصل - قانون + طبل مصاحب للكلام... مغناة**

ثم قال لي... بحنان من يخاطب الطفل.
يا عبد ال... ماذا تفعل؟
قلت اريد... أن استقرئ الرمل
علني... علني... أدرك الحل.
أشفق من حالي... ثم قال لي... يا ضعيف العقل!
سيمحو النهار ما كتبته على الرمل بالليل.
فتمهل ولا تتعجل... لا تفسد العسل بالخل.
إن كتبت لغيري... محوتك من كتابي
إن عبرت بغير عباراتي... أخرجتك من خطابي
أطلب اللطف... ولا تخف
نعم نعم، ولكن كيف؟ كيف؟...
عارف... عارف...
من واجبي... نخاف ربي.. ونذير احسابي...
من حسنة أهدم بها حسناتي... ومن ذنب يبني ذنوبي.
إيوة هذي هي!
طلبت العافية...
كي تصرف عني البلاء.
فاكتشفت أن العافية...
داخلة في الشيئية...
والشيئية هباء.
اتلف لي الحساب... وما بقيت عارف... اشكون نكذب؟
واشكون نصدق!
قال لي... حرق حجابي حجابك فأزاله الحرق.
فمن أعطاك الحق؟ حتى تحدق في الأفق؟
مشكلتي... أنني... ما عندي ازهر... مشكلتي...
ان خصومي أصبحوا يسترشدون برماد خطواتي...
ألا بئس البشر.
يحلبون الحمارات! ويركبون البقر!
اللعنة عليهم... كلهم... كلهم.
فعلا ... الكره مرض معد ومؤلم.
من صاحب أهله... صار منهم.
وبلا ما نعرف!
وليت مودر وتالف!.
والليت غادي في الزنقة... ونقول للناس! ما تفيقونيش!
ملي نكون! واقف!
صدمة ... واشمن صدمة!!
اقعدت على البرمة.. ونضت بلا ماء!!
نعم؟! أنام ! ... يا سلام!!
كيف أنام؟ وكل ما حولي وحشة وظلام!!
قال نم في الصراخ... نم في المغامرة.
من نام في المغامرة... نام في المجاورة.
من نام في المجاورة... نام في الاشهاد.
دخل في عداد...
اليقظ والمستيقظ...
المريد المأخوذ... بسحر الارشاد.
ولهذا... غمض عينيك وشوف!!! أفيق... فيق.
عندك الحق... ديتها في التخربيق.
حتى انشف لي الريق.
انهارت قواي... ولم أعد أطيق.؟
كأني أختنق... أشعر بالضيق.
في الرأس حريق.. في القلب حريق

لا هوا لا سنا.. لا وميض لا بريق.
امنحني القدرة يا الله.. كي أخرج الى الطريق.

• أغنية في الرأس حريق.. في القلب حريق

أيرضيك هواني؟
تعطلت عربتي عند خط الأماني
فهل دأوت من حتفي؟ هل آن أواني؟
ولهذا .. خدوني.. يا هلي.. غير خدوني.. ربما لأنها.. وربما لأني...
عجبا... أكنزت كنوزي! .. هذا ما في الأمر.
لؤلؤ ... مرجان... وجوهر.
روايات ... مسرح... وشعر.
ثم ألقيت بالمفاتيح في البحر... تسنيت حتى اعيت.. صابر ونكابر...
أحد... أحد... أحد...
اخرج يدك الى الأرض لأشهد
مددت يدي للاستغفار.
تشمرت حتى ارتفع الازار
انبسط البحر والبر .. اشتعلت النار
لا... لست موسى حتى اقنع بالخبر دون النظر.
فخذي أهبتك يا نفسي المحزونة .. ايتها الجارحة تزودي للسفر.
تفسحي أيتها المكنونة... قولي للشمس أخرجي... للقمر أن يحضر.
ايتها النجوم الثابتة سيري تحت السحاب بغير مركب
أيتها الكواكب قفي للظل... إنما أنت مرحمة الرب
إطلعي على قعور المياه... ولا تغربي على المغرب

• عزف على السنتر - مصاحب للحوار.

أيتها الشافية استيقظي... نحن الآن في جنة عدن
انظري... الفطور جاهز... رغيف ساخن... عسل وسمن
لقد أنزلت المائدة.. فتجنبي سوء الظن
انفسحي أيتها المحصورة... تزيني... فقد أذهب عنك الحزن
اقتربي... لا تتركيني هكذا... يائس ومشتت
بارد أنا.. محموم أنا... عاجز حتى .... حتى عن الصمت
أحس بالدوار... كأني أهوي... في بحر بلا قرار
مقيد بالعود والانتظار.. حائر بين الماء والنار.

استغفر الله... أستغفر الله!! ياه!
عجبا.. كيف يذكر الله ... من لا ينساه!
وهو الذي لو أبدى لي عزته بالتمام
لانخشعت الأبصار وانخطفت الأفهام
خطف المناجل للسنابل
خطف الرياح... للألواح
خطف الجراح... للأفراح
سألته... فأجابني بلغة الاشارة.
الوقفة رؤية... وكلما اتسعت الرؤية... ضاقت العبارة.
منتهى العجب!.. الرب بلا عبد! والعبد بلا رب!

• رياح.. موج.. اعادة للموسيقى التمهيدية

فجأة ... هاج... هاج البحر وماج
انقلب الزورق... وتقاذفتني الألواح
قال لي.. يا عبد الوهاج
تريد العلم والمال والتاج
وكلها طرقات.. الطرقات فجاج
والفجاج مخارج ومحاج
صدق من قال... للي كيزرع الريح.. كيحصد العجاج..
لقدج هزلت ... كثرة في الطلب... وقلة في الانتاج!
إيه يا لالا شافية... اعيى قلبي ما يصبر.. واغرامك هاج على... والله ما نساك الخاطر... طر يا وعدي طر...
ها كلي... ها كلي...
فقل لي يا عقل... ويا عقل قلي...
لقد جاءني الأمر... ومن واجبي أن أصونه.
الأمر أمر... وأنت تريد أن توقفني دونه.
فكرتوني... ذات مساء... وبينما انا بين الحضور والغياب!
سمعت!... طرقات!.. على الباب!
فتحته... فاذا به السيد... مادة الحساب!
رحبت به.. ثم جلسنا... حديث وشراب
سالته عن الجمع؟
فقال لي... يلا اخرج فيك السبع!!
ما بقى ليك ما ترجع.
غير سلم وودع.
سألته وما القسمة؟ قال أترك هذا لذاك.. وخل ذاك.. لسواك..
ولا تفكر فيما ليس لك.. فأنا مناك ومولاك.
سألته عن الطرح؟
فقال لي... وهل يحتاج الأمر الى شرح؟

أما... أما عملية الضرب... فأضحوكة يختلط فيها الشرق بالغرب

منتهى العجب... فين غادي؟

غادي لسوق الكلب

ما كاين غير انقب واهرب!!

احسب وزيد احسب... وفي الأخير... لاتبن... لا حب.

لا ماء... لا قب... العجب!... العجب!!...

فعلا إنها الدنيا... لهو ولعب... ولهذا السبب... أريد أن أهرب.

فاخرجني... اللهم... من هذا المطب.

قال يا عبد القيوم ... وهبتك العلوم لآخرتك.

فاستشر قلبك المرهف... لتبلغ الكشف

أشهدني تجدني... لأنك ولائي

فلحضرتي بنيتك... لا للحجاب عني

الإيمان اختبار... وليس اختيار... يا عبدالقهار

اخرج من قلبك كل شيء... أما لكي...

فخير العلاج يحصل بالكي.

إصعد... إصعد ما استطعت يا عبدالصمد.

اصعد... اصعد... لترى الحد.

اصعد وتعجب!

أما لتراني فأنا بظهر الغيب.

المهم... المهم... لا تجعل الباطل يستعير لسانك... فإنه كالسهم

تطلقه!.. ولا تصيب به!.. وقد يرتد الى صدرك فتندم!

أليس كذلك؟ مالك ساكت؟ ... تكلم!

الحق فوق الأحكام والقواعد والأعراف.

الحق نبث وثبات... الباطل تزلزل وانجراف.

ان كنت معك... فممن ستخاف؟

فاهدأ... إهدأ... واحفظ أدمعك... كلمني كي أسمعك.

ولا تنظر لعمل من كان قلبه .. ليس معك.

صحيح... صحيح... ولكن.. آش المعمول؟

قال أدخل في الحلول... وتسلح بما أقول.

من كان عندي لا يكون بين الصعود والنزول

ولا بين المثول والأفول.

ما شي معقول... ماشي معقول؟

كيف أكون السائل والمسؤول؟

الجاهل والمجهول؟ القاتل والمقتول؟

إيوة... هنا جات! ناري واخلات! إيوة صافي... دبة عاد كملات إتساءلت فرأيت الأعمال كلها سيئات!!!

رأيت الخوف... وكيف... يصنع الحيارا...!

رأيت الغنى... وقد صار نارا...!

رأيت الفقر... خصما يحتج!

ورأيت كل شيء... أمام اللاشيء ترتج!

رأيت! الملك... وكيف يفضي على الجار والمجرور!

المهم...

جاءني العلم

فرأيت فيه الوهم.

تأملت عملي... فشعرت بالعار

اختبرت معرفتي... فرأيت النار.

فمن منكم يجيب عن سؤالي يا سادة يا حضار؟

مرة أخرى أخذني من يدي... وقال لا تخف يا عبدالجبار.

لا تخف.. فأنا مليل الليل... ومنهر النهار.

ناديته... يا الله... يا خالقي ومولاي

فأجابني بصوت... لا ككل الأصوات... كيف ذكري مع رؤية سواي؟

طيب.. طيب.. سأجرب... هاي... هاي... هاي...

الآن بدأت أفهم... كيف أخرج من حجمي إلى معناي!

فاتني كل شيء... فأين فقري؟... حصلت على كل شيء... فأين غناي؟

نجوت من الجحيم ... فأين سكوني؟

ظفرت بالجنة... فجن جنوني!

*** موسيقى الناي مصاحبة للحوار معها ضربات قلب فاصل علوي**

يومها... بسط يده فوق... فما بقي فوق!

بسط يده تحت... فما بقي تحت!

تجلى الكل بين البسطتين فذهلت!!!

الأنوار والأرواح في البسطة الفوقية!

الاجسام والظلم في البسطة التحتية!

قلب الكل بأصابع التحتية.. فكنت أنا!

قلّب الكل بأصابع الفوقية.. فكان هو!!!

نعم هو..! ذو العزة والجلال!

فأين الواقع؟ وأين الخيال؟

قال لي... ما أنا في شيء... أنا فوق الإشارات والأمثال.

لا أنا في ... ولا من.. ولا عن... ولا أنا كيف؟ .. ولا ما ينقال!

قلت أريد أن أنال رضاك... يعني أن أراك... أن أكون مثلك!
ألست عبدك؟ إكشف لي سرك يا سيد العارفين...
قال ناديني وإبكِ على نفسك.
أعوذ بك من سوء القرين.
لماذا؟ لماذا؟... يا رحيم ويا كريم... يا من لم...
أما ... أما تراني أذكرك؟ كما يذكرك الطفل قبل أن يتكلم؟
أدعوك... كما تدعوك المرأة حين تحلم
أنت العظيم... أما أنا فمجرد إنسان ضعيف في مطلبه.
إجعلني سلطة على هذا القلب لا عرف ما به.
قلبي... قلبي واقف في مبلغه... قلبي متهالك في مغلبه.
قال لي... يا عبدالنور.
ها قد جاء القلم.
فقل له عني... وتعلَم.
كيف تقرأ ما بين السطور.
قل له... علمني أن الحجب خمسة... كرما منه وبدون مقابل.
حجاب أعيان.. حجاب علوم... حجاب حروف.. حجاب أسماء وحجاب جهل.
الله ... الله... آتاني من كل شيء... ما أكره وما أهواه
علمني أن أكون عبده الفارغ من سواه
قال تلك بداية التعرف على السر
تلك بداية الطريق إلى الحضرة... فلا تخف وابشر.
أواه ... ثم أواه... انتباه...
ياه!!! ... الأمر خطير... الآن عرفت ما معناه.
العبد الخائف.. يعبد الخوف.. فأين الله؟
العبد الراجي.. يعبد ما يرجو.. فأين الله؟
العبد المحب... يعبد محبته.. فأين الله؟
العبد الغني... يعبد غناه.. فأين الله؟
العبد المخلص.. يعبد إخلاصه.. فأين الله؟

* **صوت: عبدالله... عبدالله... عبدالله...**

من المنادي؟ أنا عبدالبر...

* **أصوات متعددة: عبدالله... عبدالله... عبدالله...**

إن كنت البحر فاظهر...
ولسيفك فاشهر...
الله أكبر ... الله أكبر...

* **صوت البحر: عبدالله... عبدالله... عبدالله...**

أنا عبدالمنعم... فمن المتكلم؟

* **صوت البحر: إن كنت تفهم.. فاقذف بما فيك... أو بما تبقى منك في اليَم.**

نعم!! أريد أن أرى شافية.. فمن أنت؟! حتى تأخذها مني.. من أنت؟
قال البحر لا يرد اللآلئ الى البر... وسكت
اسمعي يا شافية... يا سلطانة الأريام... لو نغيب ألف عام لابد ليكْ يكون رجوعي... وحّا تجف الآبار والأنهار... والله حتى نسقيك ولو بدموعي.
رماني البحر بأشيائها الصغرى!... بلا مبالاة.. بلا مراعاة ولا إحساس.
فوا حسرتاه... واحسرتاه... هاد المرة الضربة جات في الراس.. هادي هي هذي!..
منتهى العجب... ما هذه؟ ... فردة حدائها المذهب!.. قميصها المقصب!
أجل.. أجل.. كانت تلبسه قبل أن ترحل...
هذا حزامها...! ... إنه الخاتم!... نعم نعم!!
منتهى البلية... أراني أجمع ما تبقى من شافية.!!

* **عزف ناي مصاحب للحوار...**

يا الله... أمولاي ناجيني من وراء الورى إن كنتُ باقيا...
وسربي عن قرار ما يُستقر به.. ما عدا شافيا
لي ولك الله يا مصدر الإلهام والبلاء.
يا امرأة... بل يا كل النساء... من عهد آدم وحواء.
علمني حبك... معنى الهدم... ومعنى البناء
معنى الغدر... ومعنى الوفاء
معنى الأخد... ومعنى العطاء
معنى الضحك... ومعنى البكاء
معنى الرحيل... ومعنى البقاء

* **عزف على العود مصاحب للحوار**

فاللهم أنت حسبي.. اغفر للحلاج... ولأبي حيان.. وابن رشد ولا تؤاخذهم بذنوبي.
إغفر لهم ... ولي... لأنك أكبر من خطاياهم.. ومن عيوبي.
أما أنت يا ابن عربي... فلك ما تشاء من هواجسي ومن كتبي.
قل لهم عني.. أكتب يا ابن عربي أكتب كل شهوة غير

شهوة الحب... لا يعول عليها
المكان الذي لا يؤنث.... لا يعول عليه
الكلمة التي تفهمها.... لا يعول عليها.
الشوق الذي يفتر عند اللقاء.... لا يعول عليه.
العطاء بعد السؤال.... لا يعول عليه.
فيا أدعياء العظمة والحكمة
مللت الأودية القاحلة
وسأركب هذه الراحلة...
ماشي معقول... ماشي معقول!
فيا أصحاب المفاتيح والحلول
ترفعوا عن كل ما هو موصول.
إنزعوا الخواتم.
فإنه عثرة للروح...
وللجسد قيود وجروح.
اخلعوا العمائم.
فإنها أثقال على الرؤوس...
ووسوسة للنفوس.
أنصحكم بالتيه... ثم التيه..
أرموا المفاتيح فللبيت رب يحميه.
اشتدي أزمة تنفرجي.
اشتدي أزمة وانفجري.
أنا الآن بين الانفراج والانفجار.
فأيهما أتبع؟ أيهما أختار؟
هكذا!!! ركبت زورق الحرف كي أفرح.
ابتلعتني الأسماء... الأشياء ولم أبرح.
اختلطت علي المعاني... الألوان... فلم أعد ارى...
الإشارات... الحروف... وهلم جرى...
قال لي... هي أشياء... لا تشترى.
فلمن أوجه السؤال؟. أفتوني في أمري!
لم أعد أدري!.. هل لابن عبدالجبار النفري؟!
أم للظروف التي أنجبتني؟ أم لحفار قبري؟!
الرِّحلة... انتهات...
وشافية مشات... ضيقة دروب هذه الحياة...
صرت العليل... ايها الحفار أعمل على توسيع مثواي ولو بشيء قليل.
الآن عرفت معنى البلاء... وكيف بضدها تعرف الأشياء؟!
عرفت أن الأسوأ من العصيان... هو طاعة الجبناء...
الأسوأ من الكراهية.... حب بالإكراه، وخضوع لغير الله.
الأسوأ من الرحيل .... بقاء تحت سقف مهدد بالسقوط.
الأسوأ من الحرب.... سلام يراد به الاستسلام.
الأسوأ من الجوع.... الأكل من طعام اللئام.
الأسوأ من الجفاف.... تدفق مياه النهر في البحر.
الأسوأ من العطالة.... اشتغال في المحرمات.
الأسوأ من الغباء.... ذكاء يجرك نحو المهالك.
الأسوأ من العطش.... أن تشرب من ماء سبقك إليه غيرك
الأسوأ من العري.... التزين بلباس الغير.
الأسوأ من الغرق في البحر.... أن يتعذر عليك العيش في البر.
الأسوأ من الندم.... أن لا يكون لديك ما يستحق أن تندم عليه.
الأسوأ من الظلام.... ضوء يحجب عنك وضوح الرؤية.
الأسوأ من التعاسة.... سعادة من وحي السراب.
الأسوأ من القبح.... ألا تكون جميلا حتى في نظر أمك!
الأسوأ من السفيه.... شخص يعتقد أن الكون خُلق من أجله... وأنه أحسن من فيه!
الأسوأ من لدغة الثعبان.... طعنة خنجر في الظهر... من يد جبان.
الأسوأ من الجشع.... قناعة تنسيك المطالبة بحقك.
الأسوأ من العقم.... إنجابك لأبناء لا يحترمونك!
الأسوأ من العمى.... أن ترى حبيبك بين أحضان عدوك.
الأسوأ من الحمق.... أن يكون بيت خصمك من زجاج... ولا تجد الحجارة
الأسوأ من ألم الأضراس.... هوانك بين الناس... وأي ناس؟!

*** الموسيقى التمهيدية – رياح... موج...**

رباه... رباه... يا من همته.... سبقت الهمم
يا من وجوده... سبق العدم
يا من اسمه... سبق القلم.
أموت وفي نفسي شيء من لا... ولكن... ولم...
رباه... رباه... كدت أراه... كدت أراه.

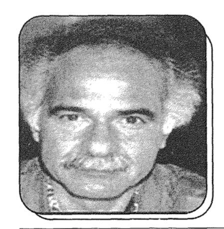
*** أغنية رباه يا من همته سبقت الهمم...**

أصوات– عبدالله ... عبدالله... بد...
– شافية... شافية... شافية...
كدت أراه... كدت أراه...



عبد اللطيف اللعبي:

لا أؤمن بنظرية الأجيال ولا أشعر بأشياء قوية تربطني بالجيل الذي أنتمي إليه



لابد من القطيعة حتى مع من نحبهم.. والكف عن مبايعة الرموز إلى الأبد

حاوره: محمود عبد الغني*

لا زلنا نتعامل بكثير من الخجل مع اللغة وكأن طابعها القدسي ما زال قائما

❖ : الأستاذ عبد اللطيف اللعبي هناك نوعان من الناس، نوع يريد شيئا من الحياة، ونوع آخر تريد منه الحياة شيئا. إلى أي نوع تنتمي أنت؟

** : يجوز الوجهان إذا صح التعبير أنا أريد من الحياة نوعا من المطلق، وأن تفي بكل وعودها. لكنني مع ذلك أرفض وضع من ينتظر فقط تلك الوعود. فكما سبق لي أن كتبت ذلك. فأنا لا أنتظر من الحياة شيئا. بل أذهب باستمرار لملاقاتها. والكتابة بالنسبة لي هي تعبير عن عشقي للحياة. وعندما أكتب أشعر أنني في لحظة الحيوية الكاملة. وعندما لا أكتب أشعر وكأنني لا أعيش كأن طاقاتي الحيوية معلقة. وعندما تتوفر لحظة الكتابة، أشعر بأنني في كنه ولب الحياة. والكتابة هي بالتالي نوع من مقاومة الموت. ليس الموت البيولوجي، ولكن الموت الذي يحدث لنا عندما نسقط في اللامبالاة مثلا. فتصاب بالفتور طاقتنا على التيقظ في النزوع إلى الاستقالة من عدد من الواجبات التي تفرضها علينا الحياة. إذن لحظة الكتابة هي لحظة تركيز هائلة لطاقتنا الحيوية. أنا أطلب الكثير من الحياة ، وأكيد أن الحياة هي الأخرى تطلب الكثير من الشاعر والكاتب. فأن تكون جديراً بالحياة معناه أن تتجاوب في حياتك العمومية، في ممارستك، في علاقاتك الإنسانية بما فيها الأكثر حميمية، في التصاقك الدائم

* شاعر من المغرب

بالموجودات وبكل ما يعبر عن الحياة، معناه استفسار ملكاتنا وطاقاتنا الإنسانية من سمع ونظر وشم، وحتى الطاقات غير المتعارف عليها لحد الآن. إذن، سؤالك هو في صلب رهانات الكتابة.

❖ : **أنت تنتمي إلى جيل وأنا إلى جيل آخر جاء بعد جيلك بكثير. ومع ذلك ها هي الصداقة الجميلة تجمعنا، والحلم الجميل يؤلف بيننا. ها نحن نجلس حول طاولة واحدة ونسعى إلى تأسيس حوار ونبش الأفكار. أريد أن أسألك : ألا ترى أن كلمة «جيل» كلمة ميتة؟ وهذا ما يجعلني أستعيض عن تعبير «صراع الأجيال الشائع بتعبير «الارتباط المتبادل بين الأجيال».؟**

** : أنا لا أومن بمقولة أو نظرية الأجيال. ولا أشعر بالمناسبة بأشياء قوية تربطني بالجيل الذي أنتمي إليه. بينما أجد مع الأجيال السابقة واللاحقة نقط التقاء واهتمامات مشتركة. أقول هذا لأنه عندما يتعلق الأمر بالإبداع تطرح فيه أمهات القضايا. وبالتالي كل جيل يحاول في لحظته التاريخية أن يعطي أجوبة عن أسئلة مرحلته، وأن ينمي إنتاجا يستجيب إلى تلك المرحلة. منذ عشرين سنة وأنا أنادي بأن يتم نوع من القطيعة مع جيلي. لا أقول إن الجيل الذي أنتمي إليه لم يحقق شيئا على مستوى التراكم المعرفي والإبداعي، ولكن رغم ملحمية تلك المرحلة أعتقد أننا في حاجة إلى دفعة جديدة، لأن الأدب قارة لم نكتشفها كلها. وصيرورة الأدب هي في الحقيقة إعادة اكتشاف تلك القارة. وإذا أردت أن أعمم، ولنترك الحقل المغربي، أرى أن الإبداع الأدبي العربي تعثر خلال العشرين سنة الماضية، فهو يعاني من نوع من الاستنزاف، حيث وصلنا إلى الباب المسدود أو الحاجز الذي يجب اختراقه. فالحقل الأدبي العربي محتاج الآن إلى خلخلة كبيرة لاسترجاع روح المغامرة، والكف عن مبايعة الرموز التي حقا أعطت الكثير ولكنها الآن أصبحت إلى حد ما عائقا أمام أي تطور. فلحد الآن (إذا حصرنا الموضوع في مجال الشعر) مازلنا نقرأ ل وعن محمود درويش وأدونيس وسعدي يوسف وكأن شيئا لم يكتب منذ ثلاثين سنة. طبعا هذه أسماء كبيرة، لكن سنة الإبداع تتطلب التطور باستمرار، بل وأحيانا القطيعة حتى مع من نحبهم. وأريد هنا أن يفهم كلامي جيدا. عندما أدعو للقطيعة فليس معنى ذلك أنني أحرض على مناوءة أو نفي ما أنجزه السلف من الكتاب والمعاصرين منهم. إن أي كاتب يحترم نفسه ووظيفته مطالب باطلاع دقيق على هذا الإنجاز، وطنيا وعالميا. فثقافة الكاتب الأدبية لها في رأيي وزنها الخاص في عمق تجربته. وهنا يكمن للأسف أحد مشاكلنا مع الكثير من الإنتاجات الجديدة. لكن ما أريد أن أصل إليه هو التدقيق في فهمي للقطيعة. إذ أنها مسألة بديهية بالنسبة لي. كل كاتب حقيقي وفي أي لحظة تاريخية يكتب فيها ينطلق من ذلك الشيء الخاص والفريد الذي يشعر به في داخله ويريد نقله للآخرين بلغة متميزة. ليس هناك تجربة إبداعية دون هذا الخاص والفريد. وعندما يستطيع الكاتب أن يكون في صلب ذلك. فهو موضوعيا في قطيعة مع التجارب الأخرى. قد نعبر عن ذلك بشكل مهذب بالاختلاف، لكنه في اعتقادي ما يسمح للتجربة أن تكون في منأى عن التقليد والمبايعة أو المرجعية الكسولة.

> **الأدب قارة لم نكتشفها كلها. وصيرورة الأدب هي في الحقيقة إعادة اكتشاف تلك القارة**

❖ : **أثرت مسألة ذات أهمية كبيرة تتعلق بجيلك. فتلك المرحلة لم تنتج لحظة نقدية لذاتها، فمازلنا لحد الآن نسمع عن بعض المواقف التي تؤكد أن جيل الستينيات، وبعده السبعينات، كان مشغولا بالإيديولوجي والسياسة. لكن الوجه الخفي من هذا الجيل هو الوعي التام بقضية الشكل، فالستينيات والسبعينيات هي المرحلة التي أنتجت روحا أدبية شكلانية بامتياز. فما طرحته مثلا مجلة أنفاس Souffles ، الثقافة الجديدة، الزمن المغربي، البديل ... لم يطرح من قبل ولا من بعد.**

** : أنا معك في هذا الرأي، فالدراسات التي كرست هذه الرؤية حول شعر الستينيات والسبعينيات مهزوزة في أغلبها وتطغى عليها اعتبارات سجالية لأنها غير مبنية على معرفة دقيقة لإنتاج تلك المرحلة. صحيح أن تعامل الثقافي مع السياسي والإيديولوجي كان حاضرا كمعطى. لكن وهذا هو الأهم خلال الستينيات تم نحت نص أدبي جديد تماما ليس فقط بالمقياس المغربي أو العربي، بل بالمقياس الكوني. وعندما أتأمل بشكل موضوعي في تجربة مجلة «أنفاس» أجد أنها تجربة تكاد تأتي من العدم. ليس في تجربة أنفاس مرجع، وكأنها كانت ثورة على المرجع. ومن هنا قوتها الجمالية. هذا شيء نادر في الثقافة. وهذا يحدث في عدة بلدان ومراحل، أن تأتي حركة هكذا وتقوم بنوع من الانقلاب الجذري على ما يسبقها، وتخلق

لنفسها مرجعيتها الخاصة. أظن أن هذا الجانب لم يتم الانتباه إليه في المغرب في حين أن هناك دراسات في فرنسا وأمريكا وألمانيا واليابان وغيرها، قامت بمقاربة تجربة «أنفاس» وأبانت عن أهميتها.

❖ : **لقد قمتم بكل ذلك وأنتم صغار السن، لم يكن عمركم يتجاوز ثلاثين سنة. أريد أن أسألك اليوم عما تبقى من تلك «الموجة الصاخبة»؟**

** : أظن أن مسار الأدب في أي بلد وفي أي مجموعة جغرافية ثقافية يتطور من خلال لحظات زخم استثنائية، حيث يتفجر الوضع فيتم فيها تأسيس قيم وأشكال جديدة. فإذا قارنا مثلا تجربة «أنفاس» بتجربة السرياليين في فرنسا أستطيع أن أطرح السؤال : ماذا بقي من الحركة السريالية في فرنسا؟ لربما إن أندري بروتون ليس هو الشاعر الأكبر في النصف الأول من القرن العشرين، لكن كل ما كتب فرنسيا وعالميا وحتى عربيا تأثر بذلك الانفجار الذي حققه السرياليون في ثلاثينيات القرن العشرين. الكتابة تغيرت، الجملة الشعرية تغيرت، الصورة الشعرية لم تعد كما كانت، كل ذلك نتيجة لذلك الزلزال الذي أحدثه السرياليين. أعتقد أنه كل ما كتب بعد مرحلة «أنفاس» يحمل بشكل أو بآخر ملامح تلك الموجة. و عندما تفرض حركة أدبية معينة نفسها في فترة معينة، فإن ما يأتي بعدها لا يمكن الانفلات من تأثيرها. ولا تنس أن جيل «أنفاس» هو جيل ما بعد الاستقلال مباشرة، وأن هذا الجيل كان يحمل مهمة لم ينتبه إليها بما يجب وهي مهمة محو الاستعمار الثقافي. ففي مرحلة النضال ضد الاستعمار لم تطرح المسألة الثقافية بشكل واضح، وتم التركيز على النضال السياسي الذي أدى إلى الاستقلال. أما مهمة التحرر الثقافي فقد تحملها جيل ما بعد الاستقلال. إن المرور من الثقافة في ظل الاستعمار إلى الثقافة في ظل الاستقلال كانت مهمة جسيمة جدا وكانت تتطلب انقلابا في الحقل الفكري والثقافي.

❖ : **أنت تمتهن مهنة غريبة «الكتابة». فأنت لا تجيد شيئا غير الإنتاج الرمزي، غير تأليف الكتب والإسهام في السجالات؟ ما المنفعة من وجودك؟ ككاتب ألا تطرح هذا السؤال؟**

** : أنا أتساءل بالأحرى لماذا نطرح هذا النوع من الأسئلة؟ أليس من حقنا كشعب أن يكون لنا كتاب؟ هل الكتابة ترف على هذه الدرجة حتى نطرح على أنفسنا جدارة مهنة الكتابة؟ نحن بالعكس من ذلك في أمس الحاجة إلى الكتابة والأدب والفكر أكثر من الدول الغنية والصناعية، والتي تتمتع بعدد هائل من الكتاب والأدباء والمفكرين والمثقفين والفنانين والعلماء. فما أحوجنا للكتابة مادام واقعنا المجتمعي والإنساني والطبيعي لازال حقلا بكرا. لم نتناول تجربة هذا الشعب وتاريخه وعوائده وتركيبته النفسية ولغته أيضا (بل لغاته) أدبيا وفكريا بما فيه الكفاية. خذ الحب مثلا لم نكتب عنه وفيه بعمق ودقة. اعطني رواية واحدة فيها قصة حب، بكل تمزقاته وأسئلته الصعبة وألغازه. هل نحن لا نحب؟ المغرب قارة إنسانية مازالت مطروحة للاكتشاف إلى حد بعيد. وسؤالك ناتج عن الأوضاع المريرة التي يمر بها المغاربة نخبا ومواطنين، الشيء الذي نتج عنه احتقار النفس. فالمغاربة أصبحوا يمتهنون احتقار الذات. لقد حان الوقت لتجاوز هذا الفصام القائم في ذاتنا.

إن المرور من الثقافة في ظل الاستعمار إلى الثقافة في ظل الاستقلال كانت مهمة جسيمة جدا وكانت تتطلب انقلابا في الحقل الفكري والثقافي

❖ : **الأستاذ اللعبي بعد تلك الجولة الشيقة في عالم أفكارك وتجربتك في الحياة والكتابة أنتقل الآن إلى ما أعتبره محورا ثانيا في هذا اللقاء، ويتعلق أساسا بنوع من الكتابة يحظى بالأولوية لديك، أعني الشعر. ما هي أسرارك كشاعر؟ ما هي أدواتك وآليات عملك في ورشتك الشعرية؟**

** : لا أظن أن لي أسرارا خاصة في الكتابة. فالكتابة نوع من القدر إذا صح التعبير. الكتابة لغز في آخر المطاف. لماذا في وسط اجتماعي معين، في لحظة تاريخية معينة يتعاطى رجل أو امرأة للكتابة؟ هذا فعلا لغز يجب أن ينضاف إلى لغز الموت والحياة والحب.

أستطيع أن أغامر بفكرة وهي أن أي مجتمع يعيش في صيرورة تطوره لحظات تاريخية دقيقة لا يصبح فيها الانتقال من وضع لآخر ضروريا بل حتميا. وأكيد أن هذه اللحظات تفرز، حسب كيمياء معينة، الأشخاص الذين سيحملون هذا التحول وبالتالي يعطونه حجما وشكلا وعمقا. نحن لسنا أنبياء أو مرسلين، نحن فقط كتاب. والكتابة شيء آخر لا علاقة له بالتبشير، لكنها تجربة لربما تحتل المركز في عملية الانتقال التي نتحدث عنها، إذ أن لها طاقة الحدس أولا بوجهة التحولات التي ستحصل، ولها ثانيا تلك القدرة على تركيز التناقضات

التي يعيشها مجتمع ما (والمجتمع البشري بشكل عام). زد على ذلك أنها لا تمارس التسجيل فقط أو ما يسمى بالشهادة. إنها تساهم أيضا في بناء المشروع نفسه بما لها من قدرة على الفعل ولو كان ذلك بوتيرتها الخاصة، في الحساسية والمخيلة والفكر حتى. وهذا يحصل أيضا حتى في المجال السياسي، حيث نجد شخصا معينا في مرحلة تاريخية معينة تتركز فيه بعض التطلعات والتناقضات التي تتطلب حلا. إذن، ليس لي أسرار معينة. إني كأي آخر بدأت الكتابة وتابعت هذا الرهان. وعندما أتأمل تجربة مجتمعنا أجد الصمت المهيمن. وعندما أقول الصمت أقول إن جزءا كبيرا من مجتمعنا يعاني من الأمية، وبالتالي فهو لا يستطيع تبليغ رسالته الإنسانية، على الأقل عن طريق الكتابة. وعمليا هذه فضيحة، فشعبنا له قيم عالية، ويتمتع بروح الفكاهة وذهنية النقد، ولكنه لا يستطيع التعامل مع اللغة والكتابة لتبليغ قيمه وأفكاره وخصائصه الروحية الغنية. والنتيجة أن الكنز يضيع. وانطلاقي في عملية الكتابة كان مصحوبا بوعيي بفضيحة الصمت المهيمن ثقافيا وسياسيا. وبالنتيجة أقول إن الكتابة بالنسبة لي هي رفض الصمت وإعطاء الكلمة بعدها الثقافي والتاريخي.

الكتابة بالنسبة لي هي رفض الصمت وإعطاء الكلمة بعدها الثقافي والتاريخي

❖ : جاءت في جوابك أشياء يمكن التعامل معها كمفاهيم وكجميع المفاهيم هي طبعا نسبية. فرفض الصمت في فترة معينة كان هو فلسفة طلائع المجتمع والنخب، وفي مرحلة أخرى بدأت هذه الطلائع تنادي بأشياء أخرى. فمن رفض الصمت والكفاح والنضال عبر القصيدة إلى تبني الأشكال الحديثة في الكتابة، إلى الدفاع عن شكل النص وتوتراته. فعندما أتأمل مسارك يقودني تأملي إلى استفسارك حول مفهوم من المفاهيم الأساسية والتي تؤمن بها وتمارسها بشكل من الأشكال سواء في كتابتك الشعرية أو الروائية. هذا المفهوم هو الحداثة في الشعر على الخصوص، على اعتبار أن العديد من الجوانب في حياتنا لا حداثة فيها.

** : هذه العناصر أو المفاهيم التي تحدثت عنها أجدها في العمق مرتبطة فيما بينها. لأن الصمت ليس هو فقط نقيض الخطاب أو تناول الكلمة، إنه بالنسبة لي نوع من التكوين بالفهم التوارثي فعندما خرجنا من الاستعمار كانت المخيلة والعبقرية المغربية مجرد مشروع. والاستعمار حاول أن يمس هذا المشروع. لكن مشروع الإنسان المغربي المتعدد بدأ بعد الاستقلال. فالحركة الوطنية لم تضطلع بالمسألة الثقافية كما أسلفت. فإذن رفض الصمت يمكن ربطه عندنا بالحداثة والتحديث. فما عبر عنه في تلك المرحلة هو جسد مغربي وذاكرة مغربية وحساسية مغربية جديدة تماما وحديثة تماما. فقبل الاستقلال كان التقليد هو المسيطر في جميع المستويات. فرسم الولادة عندنا في المغرب كان حداثيا أكثر، أدق مما نسميه اليوم بالحداثة. لأنه نحت جسداً وذاكرة وكتابة ليس من العدم، ولكنه عملية تكوين.

أما عن موضوع الحداثة كما طرحته، فهذه مقولة وصلت إلى حد الاستهلاك بعد عقدين أو ثلاثة من تناولها المستمر. أنا شخصيا أقول بدون تحفظ أن الحداثة لم تعد تهمني، ، وحتى عندما طرحت في وقتها المبكر لم تكن لتعنيني نظرا للمنهج الذي طرحت به. الحداثة كما طرحناها نحن في المغرب خلال الستينيات كانت عينية وملموسة. لأن الأمر في تلك المرحلة من استرجاع الكرامة الوطنية كان يتعلق بأمر أن نكون أولا نكون فكريا وثقافيا وأدبيا. القطيعة بالنسبة لنا لم تكن شكلية. كانت قطيعة من أجل الوجود وخوض المغامرة الإبداعية انطلاقا مما كان قد تراكم عربيا ودوليا في هذا الحقل. أقولها من جديد، الكتابة كانت تعني لنا التكوين، نحت الإنسان الذي كنا نصبوا إليه، إنسانا جديدا متحررا من السيطرة الاستعمارية ومن كل ما كان يمت بصلة للتقليد، من كل ما كان ينفي عنا خصوصيتنا وتفردنا. كان الرهان هو أن يصبح المغرب (كفضاء جغرافي وإنساني وكعمق تاريخي) موضوع وبؤرة إبداع جديد كل الجدة، بدون أي عقدة وبدون أي استعلاء طبعا.

إذن المقياس الذي أقيس به الحداثة هو ماذا يقدم كاتب معين في لحظة تاريخية محددة. هل يطور الأدب؟ هل استوعب لحظته وشرطه الثقافي؟ ثم من يحدد الحداثة؟ بأي سلطة؟ بأي آلاء؟ فأنت تلاحظ أن كاتبا أو شاعرا معينا يأتي ويقرر الحداثي من غير الحداثي دون وجه حق. في اعتقادي أننا قضينا الكثير من الوقت في النقاش الطويل العريض حول مفهوم الحداثة، وأنا أطالب بالرجوع إلى النقاش حول الأدب نفسه، ما هي مؤسسات الأدب؟ ما هو الأدب الذي نحن في حاجة إليه اليوم؟ تقييم ما

أنتج لحد اليوم في حقلنا الأدبي، الاتفاق على الأقل على بعض القيم المرتبطة بالعملية الإبداعية. هذه هي القضايا التي تشدني شخصيا. ملاحظة أخيرة في هذا الموضوع. علينا الآن أن نقيس خطاب الحداثة المألوف بنتائجه. منها الإيجابي وهذا ما لا غبار عليه ولكن هناك أيضا السلبي، أنظر مثلا للانتاجات الغزيرة التي توضع تحت شعار الحداثة. لقد دخلنا الآن مرحلة تحولت فيها روح المغامرة التأسيسية إلى نوع من الردة: اعتماد قاموس لغوي متشابه، طغيان النزعة التجريدية، السقوط في بلاغية شعرية من نوع جديد تفوح منها رائحة القديم، النفور من الواقع باعتباره موضوعا يسيء للشعر، التباهي بالغموض كشرط من شروط الخطاب الشعري، إقحام الفكر والخطاب الفلسفي كعنصر مرافق لازم ل«عمق» الرؤية وهكذا دواليك. ونتيجة لكل هذا فشعرنا بدأ يفتقد تلك الشحنة الحيوية وذلك الصدق اللذين بدونهما لن يستطيع أن يصل إلى الناس، من هنا «أزمة» القراء التي نتباكى عليها.

❖ : مسألة الحداثة مسألة إشكالية، لماذا؟ إنها تمارس في حياتنا بشكل جزئي. الحداثة في حياتنا مليئة بالتشوهات. خطابنا حولها سليم، لا أنكر هذا. ولكن كيف تمارس وتعاش هذه هي المسألة. وقد تحدثت عن الحداثة في الشعر لأنه الممارسة الوحيدة التي يسمح لها بأن تكون حديثة، عكس الفكر الممنوع من أن يكون حداثيا فمنذ تاريخنا العربي القديم وهذه المسألة حاضرة. فالشاعر يفعل ما يشاء وبكل حرية. يدخل على الخليفة أو الأمير ولحيته تقطر خمرا. لكن لو قام مفكر بنفس الشيء لقتل عند باب قصر الخليفة.

** : يحدث هذا ربما لأن وظيفة الشاعر ظلت تقليدية في العالم العربي حيث الشاعر تقليدي بالمعنيين: بمعنى الارتباط بالسلطة والمبايعة لها، هذا شيء موجود بأشكال متعددة مبطنة أحيانا وظاهرة أحيانا أخرى. ثم بحكم هذا التعامل مع السلطة هو نوع من الاحتقار للشاعر. إذن وظيفة الشاعر مازالت إلى حد بعيد تقليدية ولهذا ليس هناك احترام حقيقي له في بعض الأوساط، ويرافق ذلك عدم الوعي بخطورة الشعر في قلب الموازين ووضع الأصبع على القضايا الحساسة.

إضافة إلى أنني لا أتفق مع الفصل القاطع بين الكتابة والممارسة الاجتماعية. تجد شعراء في حياتهم المدنية ليست في مستوى شعرهم. لنأخذ شعر نزار قباني، إنه شاعر كبير ولكن مضامينه تذهب في اتجاه معاكس للحداثة كما أتصورها. فهو لم يستطع التخلص من النظرة الماشية Machiste، الرجولية تجاه المرأة. في شعر قباني توجد ذكورية مفرطة. وهذا عنصر ينتمي بوضوح إلى الماضي. وإذا أخذنا المغرب كنموذج سنجد أن هناك قضايا عدة مثل : الديمقراطية، التحديث، حقوق الإنسان بما فيها حقوق المرأة، المساواة ...الخ لا يمكن لهذه القضايا أن تبقى موضوعة على الرف ولا تجد لها صدى يذكر في كتابتنا، إننا بصدد معركة متعددة الأبعاد، لكن أدبنا يحوم حولها دون أن ينصهر فيها ويصبح أحد المتصارعين والفاعلين فيها. كيف يمكن تجاوز هذا الوضع؟ يتم ذلك في نظري مثلا عن طريق الالتفات إلى مادتنا الأساسية التي هي اللغة فكل لغة فيها أفخاخ، ومجموعة من التراكيب هي في العمق ضد المساواة والحداثة. وذلك يتطلب يقظة خاصة من طرف الكاتب تجاه اللغة ليفرز الأشياء المناقضة لتوجهاته.

❖ : لقد ربطت بشكل فكري بين الحداثة وبين أداة قد تبدو شكلية في نظر البعض. إن الشاعر الحداثي، أو على الأقل الذي يستوعب الحداثة بكل ملابساتها، هو الذي يسعى بلا انقطاع إلى تفجير اللغة حسب تعبير أدونيس. ومادام عصرنا هو عصر الأفكار، ألا تسعى إلى تفجير اللغة والأفكار وأنت في طريقك إلى النص الشعري؟

** : أنا أتفق مع أدونيس في موقفه من تفجير اللغة، شريطة أن نكون منطقيين مع أنفسنا ونذهب إلى أبعد حل في الموضوع، فرغم أننا ننادي بتفجير اللغة، فإننا في العديد من التجارب لازلنا نتعامل بكثير من الخجل مع اللغة وكأن طابعها القدسي مازال قائما، ليس في الواقع المعاش ولكن أيضا في ذهن الكاتب. ومما يشد البعض أكثر إلى هذا التعامل هو اعتبار آخر بموضع اللغة ضمن الهوية، إذ يضعون اللغة في مركز الهوية ويحددون هذه الأخيرة باللغة قبل كل شيء. هذا التحليل قد يجوز على المستوى النظري وله دون شك وجاهته عندما يتعلق الأمر بالدفاع عن الهوية المهددة. لكن، بالنسبة للكاتب وبالتحديد خلال عملية الكتابة، فتبجيل اللغة والمبايعة المستمرة لها، قد يصبح خطرا قاتلا. أعتقد (وهذا ما أمارسه على أية حال) أن علاقة الكاتب باللغة هي في كل الحالات، وكيفما كانت اللغة التي يكتب بها (لغة الأم أو الأب، لغة «أجنبية») علاقة صراع أولا بأول. فاللغة، وإن كانت تعتبر تراثا، تفرض عليك دائما، وتفرض عليك جاهزة، بقاموسها

ونحوها وبما وضع فيها مجتمعك عبر التاريخ من مضامين وإيديولوجيات ونظرة للعالم والكون والعلاقات الاجتماعية... الخ أن تكون الوريث هذا شيء، لكن أن تكتفي بالإرث هذا شيء آخر. اللغة تحمل إذن في طياتها أكثر من قيد، والكاتب الذي ينزع للحرية والتجديد والمغامرة، عليه أولا أن يكسر تلك القيود لأن رهانه الحقيقي هو ابتداع لغته الخاصة التي يستطيع من خلالها تمرير ذلك الخاص والفريد الذي أسلفته في مستهل حديثنا. وإن لم يستطع إلى ذلك سبيلا في لغته الوطنية فأرض الله اللغوية واسعة. هذا ما فهمه مثلا العديد من الكتاب ككونديرا Kundera، وإمانويل بيكت وغيرهما. معبرين بذلك على أن الأهم في الكتابة ليس بالضرورة اللغة بل ما سينتج عن الكتابة من إنجاز في معرفة النفس البشرية وحيل التاريخ وفي الاقتراب من اللغز الذي تطرحه علينا الحياة والموت بكل قسوة. لنتنبه لشيء بسيط: أننا عندما نقرأ دوستويفسكي مثلا، مترجما بالضرورة، لا يهمنا كيف كتب بالروسية. الذي يشدنا إلى أعماله هي لغة فوق اللغات استطاع من خلالها أن يجعل من الإنسان الروسي في مرحلة من تاريخه الإنسان الكوني، شبيهنا وشقيقنا.

❖ : تحدثت قبل قليل عن آفة من آفات الشعراء الكثيرة، وهي ابتلاعه من طرف السلطة. وكنت من المثقفين الأوائل الذين رفعوا صوتهم ضد هذا الابتلاع. فعلى الكاتب أن يحافظ على استقلاليته وعلى هامشه الخاص والصغير. فأخطر آفة في رأيي هي آفة المسايرة والانقياد إلى الدارج والسلطة. كيف ينقذ الكاتب نفسه من هذه الآفة؟ هل عليه أن يهتدي بحقيقة الأشياء أم ينصت إلى أصوات نفسه، أم ماذا؟

** : المسألة بسيطة. إذا كان الشاعر يبايع السلطة فهو شاعر ميت. وهناك العديد من الوقائع القديمة والحديثة تبين مصير الشعراء والكتاب الذين ربطوا مصيرهم بالسلطة. فالطاقة الإبداعية تتلاشى وتزول بالولاءات. لا يمكن أن نكتب بدون القيام بالثورة على الأوضاع وعلى الجامد. الكتابة احتجاج مستمر، هي معركة دامية أحيانا مع الواقع. فبدون هذه البذرة التمردية أو العصيانية لا يكون الشعر. أنا مثلا عندما أتأمل الإنتاج الأدبي العربي والعالمي أجد أن صنف الشعراء «الصعاليك» هو الأقرب من مزاجي. الشاعر الصعلوك هو الذي كانت له القوة لاعتزال قومه ومن ثم بناء قيم أخرى تخصه كشخص. وهذه الاستقلالية عن كل ما هو مؤطر ومتعارف عليه، عن أية منظومة جاهزة أعتبره أساسيا في الكتابة. وما يهمني هنا هو نوعية المسعى وليس الجانب الاجتماعي في المسألة. فأنا حيوان اجتماعي كما يمكن أن يلاحظ وليس لي ميل استثنائي للعزلة. ولكنني أحرص فوق كل شيء على استقلاليتي، تلك الاستقلالية التي تريد كم جهة أن تسلبها مني: القبيلة، الحزب، السلطة... الخ. وهذه المسألة ليست سهلة ففي مجموعتي الشعرية «شجون الدار البيضاء» أطرح مثلا ضمن المعارك المطروحة عندنا، معركة الانتماء (وهو تعبير آخر عن الهوية). لماذا لا يمكن أن ننظر إلى المسألة بشكل مختلف أو على النقيض: الانتماء. أليست هذه معركة قيمة وجديرة بالتضحية؟ فالانتماء على قسوته ومخاطره قد تكون التجربة الضرورية التي تمنح فيما بعد للانتماء عمقه وصدقه وحريته التي يجب أن نبقى دائما حريصين عليها.

السقوط في بلاغية شعرية من نوع جديد تفوح منها رائحة القديم، النفور من الواقع باعتباره موضوعا يسيء للشعر

❖ : فئة الشعراء اللامنتمين قلة في العالم العربي بسبب إغراءات السلطة المتعددة والمتنوعة. إضافة إلى إغواءات الشهرة، أو بالأحرى إغراءات ما سماه «ساراماغو» بـ«خواء الشهرة».

** : الهامش بالنسبة لي هو المركز. أن تكون في الهامش ليس معناه أنك هامشي. أنك بالأحرى مهمش بحكم طبيعة السلط عندنا التي تفرض عليك هذا الوضع. لكن هامشك هذا هو الذي يسمح لك بأن تمارس حريتك وحقك في النقد، وأن تكون جديرا بوظيفتك ككاتب ومثقف. إنه في آخر المطاف الموقع الأخلاقي الوحيد المتاح إليك في واقع سياسي ومجتمعي لم يعترف فيه لحد الآن بالإبداع كحقيقة مضافة فبالأحرى كغذاء حيوي. إنه المنفى الداخلي الذي يجب أن نكف نحن على اعتباره مأساة قاتلة فربما كان حظنا إذ أنه يسمح بالتركيز على الأهم في الإبداع: الحضور، التيقظ، الحرية، الجهد المستمر والمعاينة الدقيقة للذات، النفاذ إلى الجوهر ونبذ المظهر، نحت اللغة وإعادة نحتها حتى تصبح لغتك أنت بالتحديد، صوتك المتفرد.

❖ : دائما عندما نتحدث في مجال الأدب نجد أنفسنا أسرى لبعض المواضيع التي اعتقدنا أننا ناقشناها وانتهينا

منها، من مثل هذه القضايا مسألة الآخر، القارئ. ففي «شجون الدار البيضاء» و«الشمس تحتضر» يحضر لديك هاجس الحوار مع الآخر الذي هو القارئ في هذه الحالة. فأنت تقوده من يده وتطور معه أفكارك ولغتك. الشيء الذي يجعل من قصيدتك مليئة بالطعم، وكلما كثر الطعم، كثر الصيد.

** : المسألة منطقية فنحن نكتب بالمادة الإنسانية لهذا الآخر، نكتب معه ومن أجله. وعندما تكون الكتابة حضورا استثنائيا في الوضع البشري وضمن قضايا الإنسان على أرض الواقع الإنساني بكل تجلياته. يكون لها أوفر حظ بأن تكون خلاقة وبأن تصل الكاتب بالآخر، الشعر لا يأتي من السماء، بل ينبت من التربة ويصعد الأرض، وطننا الأوحد. رغم أن الكتابة هي أيضا بنت العزلة والوحدانية. عندما تكون أمام صفحتك البيضاء لن يأخذ بيدك أو يشفع لك أحد. لكن تلك العزلة بدورها مليئة بالحضور الإنساني، بكل ما ادخرته خلال تجوالك وتأملك ومعاينتك لتجليات الحياة. عندما تكتب فإنك إذن في نوع من الحوار الصامت مع الآخر، إذن مع القارئ المحتمل.

لهذا فإن الكتابة بدون قراء عملية مبتورة. زد على ذلك أنه عندما ينشر النص، فإنه يبدأ مغامرة ثانية لا تتحكم فيها أنت. إنها مغامرة تتم عبر القراء القراءات المتعددة. وهذا أجمل ما يمكن أن يحدث للنص. فكل قارئ يأتي إليه بحاجيات وتساؤلات وحرقة وجراح ورغبات أيضا. وهذا ما يسمح للنص بأن يصبح متعددا ومواكبا للحاجيات الإنسانية عبر الزمن. كل ذلك يجعلني بصراحة غير مستاء لكوني كاتب.

❖ : عندما قرأت «شجون الدار البيضاء» ترسخ لدي انطباع بأنك تبدأ الكتابة والخلق بدافع غامض، بشيء ما ينقصه الوضوح، إلى أن تنتهي إلى تشكيل قصيدة. هل الكتابة دائما خلق من عدم؟

** : عندما أكتب أواجه ليل الكلمات. أتأمل هذا الليل، وفجأة تظهر نجمة معينة تقودك إلى طريق أو مسار معين. نحن لا نكتب بالواضح، ولو كان الأمر كذلك لكتبنا مقالات وتحاليل. إننا نكتب ما هو غامض فينا. وما هو مستعص علينا في الواقع وفي الذات. وما هو صامت فينا، على اعتبار أن مادة الكتابة هي الصمت، هي الصراع مع الصمت القاتل. وعندما ينفجر الينبوع يخلق عالم مدهش من الكلمات واللغة والخيالات والأفكار. وهذه من معجزات الكتابة. وقبل الآخرين يفاجأ الكاتب بما حصل وتشكل أمامه فيتأمل نصه بنوع من القلق.

❖ : ارتبط اسمك في المغرب بالكاتب الجسر الذي يربط العلاقة ويقيم الحوار بين حضارتين وأنت تقوم بذلك إلى جانب شعراء وكتاب آخرين من الأشقاء العرب : أدونيس، كمال أبوديب، إدوارد سعيد، محمد بنيس... الخ. كما أن اسمك ارتبط بإنجاز الأنطولوجيات الشعرية وترجمتها إلى اللغة الفرنسية. وهذا نوع من الحوار بيننا وبين الآخر. فبعد أنطولوجيا الشعر الفلسطيني شرعت في إنجاز أنطولوجيا الشعر المغربي بالعربية والفرنسية والأمازيغية. وهذا إبحار في مياه عميقة وصعبة. أريد أن أعرف الخلاصة.

** : لا يمكن أن نتحدث عن خلاصات. الأنطولوجية التي اشتغل عليها منذ ثلاث سنوات هي بمثابة قراءة شخصية للشعر المغربي بكافة لغات تعبيره منذ استقلال المغرب وإلى الآن. ورغم ذاتها فإن قراءتي هذه هي قراءة موجهة للآخر وبالتالي فإني أعتبرها خدمة لهذا الشعر الذي يستحق أن يعبر الحدود ويلتحق بما هو حي في الشعر المعاصر بعامة. وأريد أن أؤكد هنا أن شعرنا يحتوي على أصوات كبيرة لا يهتم بها عندنا محليا فبالأحرى عربيا. وهذا ناتج محليا عن نزعة احتقار الذات التي سبق أن تحدثت عنها وعربيا عن النزوع، الذي وإن خف لم يختف بعد، إلى اعتبار أن القيم الإبداعية حكر على المشرق. وهي خرافة أكل عليها الدهر وشرب لكن انعكاساتها لاتزال قائمة وأعتبرها من أخطر المظاهر في واقعنا الثقافي العربي. ليس الغرب وحده الذي يرانا كهامش غير نافع بل أيضا مشرقا معينا منغلقا على أفكاره المسبقة وجهله بالآخر مدافعا بشكل عبثي عن احتكار بدون جدوى. إذن، العمل الذي أقوم به هو أيضا دفاع عن الحقيقة ووقفة بجانب المهمش المهدور الحقوق.

أريد فقط، ليس من باب التباهي بما قمت وأقوم به أن ألفت الانتباه إلى ما أتمنى أن يصبح عندنا وظيفة من الوظائف التي على الكاتب أن يتحلى بها وهي خدمة الآخرين من زملائه. هذا يتطلب طبعا قراءة الآخرين وتتبع إنتاجهم ثم بذل الجهد من أجل تقريبهم إلى جمهور القراء. يجب أن يصبح ذلك نوعا من التقاليد الإيجابية عندنا عوض ما نلمسه للأسف من تجاهل وجهل متعمد بل من تحقير وتحامل أحيانا. إذا كنا نحلم حقا بالمجتمع المتحضر، فهذا يبدأ عندنا ككتاب بالإنصات للآخر والبحث عن مكمن القيمة والإبداعية المتميزة فيه.

كارلوس فوينتس:

في مديح الثقافة الخلاسية للمكسيك وأمريكا اللاتينية



الهجرات الكبيرة تصوغ مظهر البلدان، وخلاصاً لها من الانغلاق

حاوره: فابيو قامباو/ (المجلة الأدبية الفرنسية/ العدد: ٤١٦ يناير ٢٠٠٣)

ترجمة: حكيم ميلود*

اكتشفنا أن لدينا ما نقول، وأنه باستطاعتنا أن نحكي كل ما لم نستطع قوله خلال ثلاثة قرون. كان هناك الكثير لإبداعه وكان هناك تراث يجب خلقه، من هذا الاكتشاف الخارق تنبع قوة وعظمة الروايات اللاتينو أمريكية، هذه الروايات التي جمعت بسرعة تحت وصف الواقعية السحرية

يعتبر كارلوس فوينتس أحد كبار كتاب أمريكا اللاتينية اليوم. ومنذ خمسين سنة لم يتوقف عن الكتابة وتقديم روايات مدهشة لقرائه الكثيرين، حيث عرف كيف يحكي فيها ببراعة وذكاء، الوجوه المتعددة لموطنه الأصلي: المكسيك، لتناقضاته وآماله، لتاريخه وثقافته وسحره . بعد أسفار كثيرة،يعيش الآن بين لندن ومكسيكو، مع الإبقاء على علاقات عميقة مع فرنسا التي أمضى فيها سنوات طويلة.

يقترح علينا في كتابه الأخير «ما اعتقده» ce que je crois نوعا من الألفبائية abecedaire الشخصية جدا، أين يعود إلى مساره وإلى بعض الموضوعات القريبة من قلبه . يشكل الكاتب المكسيكي، وهو يناوب بين الذكريات الشخصية والتأملات السياسية، بين التعليقات الأدبية والانفعالات الحميمة، سيرة ذاتية ثقافية متفردة ورائعة، يسلم فيها مفاتيح حياته وإبداعه، فمن صداقة إلى بونويل، ومن فولكنر إلى الحرية، ومن الأوديسة إلى الثورة، من الجنس إلى كره الأجانب xenophobie تبدو فصول الكتاب مثل مداخل معجم شخصي غنية بالمفاجآت التي تساعدنا على فهم أفضل لقناعات رجل لم يعد تبحره المعرفي وأناقته ودماثته بحاجة للإثبات.

* شاعر ومترجم من الجزائر

**** كيف ولد هذا الكتاب يا كارلوس فوينتس ؟ هل هو حوصلة لحياتك؟**

– إن الأمرلا يتعلق بسيرة ذاتية تقليدية، إنه بالأحرى حوار شخصي جدا مع نفسي ومع بعض تجارب حياتي عبر أجناس أدبية متعددة، إنه كتاب اعترافات أين مزجت الذكريات، التأمل والحكي، زد على ذلك أنني عندما بدأت التفكير في هذا الكتاب،كان نموذجي «الدونكيشوت » إذ تجد كل من السيرة الذاتية والاعتراف، والخيال مكانها في هذا الكتاب.قررت بعد ذلك، أن أكتب فصولا مستقلة ثم أرتبها ألفبائيا، لأنني لم أكن أريد أن أكتب كتابا له مسار خطي، على العموم، يتوقع القارئ دائما، في كتاب مذكرات، مسارا كرونولوجيا، لكن نستطيع تبني إيقاع آخر، على منوال غارسيا ماركيز في سيرته الذاتية المدهشة. إن الصيغة الألفبائية أتاحت لي الكتابة حسب مزاجي، ففي يوم ما أكتب عن بلزاك، وفي اليوم الموالي عن الغيرة، فاسحا مجالا أوسع للمخيلة.

**** تستحضر على طول الكتاب عدة بلدان عشت فيها: أمريكا، سويسرا، فرنسا أو الأرجنتين، ماذا ترك هذا التيه في ذاكرتك، وفي علاقاتك مع موطنك الأصلي، المكسيك؟**

– إننا نعيش في عالم كوسموبوليتي، إذن نحن كوسموبوليتيون، والكتّاب كانوا كذلك، وسيكونون أكثر. غير أن لي جذورا مكسيكية عميقة، ففي الفترة التي كنت أتبع أبي في ترحاله الديبلوماسي، في أمريكا وبلدان أخرى، كنت أمضي كل عطلي في المكسيك، بعد ذلك سكنت هناك لفترات طويلة، ففي فترة الخمسينيات مثلا، كانت تحركاتي محدودة جدا في تلك المرحلة، بما أنني كنت موضوعا على القائمة السوداء للولايات المتحدة الأمريكية، تلك القائمة الماكارتية، حيث كنت في صحبة جميلة مع سيمون سينيوري مثلا، وإيف مونتان، وميشال فوكو، وجراهام غرين، وإيريس مردوخ، وآخرين كثر. كان غارسيا ماركيز يشير دائما إلى التناقض في الموقف الأمريكي: فهم يمنعوننا من الدخول إلى بلادهم، في حين كانوا يسمحون لكتبنا أن تدخل، وهي كانت أكثر خطرا منا، بالنسبة إلينا، كانت هذه الوضعية مثيرة للسخرية في العمق، لكن في الولايات المتحدة دمرت النزعة الماكارثية الكثير من الناس، والمواهب، وحياة أشخاص وعائلات. ولحسن الحظ تحرك المجتمع المدني الأمريكي، مما سمح بإنهاء هذه المرحلة السوداء.

**** لفرنسا حضور كبير في كتابك «ما أعتقده»...**

– لقد أمضيت سنوات طويلة في باريس، لقد كنت في منتصف السبعينيات سفيرا لبلادي هناك، إقاماتي الأولى بدأت في الستينيات. وفي ١٩٦٨ كنت مع خوليو كورتزار وأصدقاء آخرين، عند حواجز الحي اللاتيني. كانت أحداث ٦٨ لحظة رائعة للأخوة والمتعة، لحظة كرنفال حيث تم لأول مرة نقد المجتمع الذي ما زلنا نعيش فيه حتى اليوم، أي مجتمع الاستهلاك المسيطر عليه بالمال، ولكن أيضا بالطيش والمظهرية والسطحية.

**** هل كان لحماسة هذه الفترة أثر في أدبك؟**

– إنه لمن الصعوبة الحديث عن علاقات مباشرة بين السياسة والأدب، لأن الأمر يتعلق في الغالب بعلاقات آنية، فإذا كانت أحداث التاريخ تترك آثارها في الكتابة، فإنها تظهر غالبا في وقت متأخر جدا. استطعت مثلا، أن أكتب عن الثورة المكسيكية، فقط،لأنه كان بيني وبينها مسافة زمنية كبيرة، مما جعلني أنظر إلى هذه الأحداث من زاوية مختلفة، الأمر نفسه بالنسبة لمجزرة ١٩٦٨ في مكسيكو، في ساحة الثقافات الثلاث، لم أستطع الكلام عنها إلا بعد ثلاثين سنة، في رواية « لورا دياز ».

**** تعيش الآن، ومنذ عشر سنوات في لندن. هل تشعر بالراحة هنا؟**

– لي في لندن حياة منظمة وهادئة تتيح لي أن أعمل جيدا، أنهض باكرا، وأكتب كل يوم حتى منتصف النهار، أعرف القليل من الناس هنا، وبالتالي فأنا لا أُزْعَجُ باستمرار. على العموم، أمضي الشتاء في المكسيك، لكن هناك لا أستطيع الكتابة لأن الحياة، والأصدقاء، والعائلة ودعوات العشاء، والنقاشات... تأخذ كل وقتي، لكي أكتب رواية، أحتاج إلى الهدوء ويجب أن أعطيها كل الوقت، ولا أعيش إلا من أجلها، يلزمني إذن أن أنعزل،

لكن في المكسيك، وعلى العكس من لندن، ذلك مستحيل.

**** يبدو أن علاقتك ببلادك يشوبها التعلق والمسافة...**

– هذا صحيح، لقد عشت نصف حياتي في المكسيك، ولكن فقط بالعيش بعيدا عن بلادي، تمكنت أن أجد المسافة الضرورية، والزاوية الصحيحة لكي أتكلم عنها. كان لي مزية الابتعاد، مما سمح لي أن أرى بشكل أوضح عيوبها، وأن أخوض، مثلا، صراعا داخل الثقافة المكسيكية ضد الشوفينية الوطنية، لقد كانت هناك فترة، بالفعل، اعتُبِر فيها كل ما ليس مكسيكيا سيئا، كأن يُقال أن قراءة «بروست» يعني «التمومس»، أردت إذن أن أفضح هذه النزعة.

**** تتكلم في «ما أعتقده» عن المكسيك كما عن «أرض غير مكتملة»، لماذا؟**

– يسود عند كل المسيكيين الانطباع بأن البلاد لم تُشَيَّد بشكل كامل، وهي تحيا في وضعية نزيف، مادام تشييدها لم يكتمل، وبما أن حزبا واحدا سيطر لمدة سبعين عاما، فإن البلاد وجدت نفسها في نوع من الجمود، عرقل إكمال تطورها وتحولها، إن إمكاناتها العظيمة لم تُستعمل بكاملها،و نحن اليوم مازلنا في فترة انتقال ديمقراطي، حيث لاتقل العقبات والمشاكل.

**** منذ عشرين سنة في «كريستوف وبيضته» كانت رؤيتك للمكسيك تقريبا قيامية، هل تطورت الأوضاع اليوم؟**

– التلوث، واللا أمن، والجريمة ما زالت أسوأ مما هي عليه في روايتي في تلك الفترة، لم أكن أريد بالتأكيد كتابة نبوءة، لكن أصبح كل ذلك، للأسف، حقيقة، بل أسوأ، لقد تخيلت بالإضافة إلى ذلك غزوا أمريكيا للبلاد، لكن ذلك لم يحصل لحسن الحظ، حتى وإن كنا لانعرف...(يضحك) هذا يعني، أنه في ميادين أخرى، لم تعد الوضعية كارثية كما كتبت عنها : فالبلاد تعيش تحولا نحو الديمقراطية، ولدينا انتخابات حرة وصحافة حرة، إنها نقطة إيجابية.

**** في كتابك، تقدم غالبا، مديحا للامتزاج الثقافي، هل يُعتبر ذلك مظهرا أساسيا للمكسيك؟**

– لقد كانت المكسيك دائما بلادا خلاسية، وستبقى دائما. إن ١٠ فقط من السكان هم من أصول بيضاء، و١٠ فقط من أصول هندية، والآخرون هجناء، بعد خمس وعشرين سنة لن يكون لا بيضا حقيقيين، ولا هنودا حقيقيين ستكون المكسيك خلاسية بالكامل، هذا واقع، يمكن أن نشكو منه أو نفرح له، وفي كل الأحوال، فإن الهجانة تنتمي لهوية بلادي، حيث يستبق الواقع كنوع من النبوءة مستقبل العالم كله، بما أن كل الأرض تتجه إلى الامتزاج، إن الهجرات الكبيرة تصوغ مظهر البلدان، في الوقت الذي تكون فيه خلاصا لها، لأن بلدا ينغلق على ذاته مهدد بأن يفقد هويته. تتشكل الهوية دائما في التواصل والتبادل مع الآخرين، لا في الانعزال. إن الهجانة تتجاوز اليوم حدود المكسيك، لتصبح، مثلا، حقيقة للولايات المتحدة، أين يتكلم خمسة وثلاثون مليون ساكن اللغة الاسبانية، ولوس أنجلوس تحتل المرتبة الثالثة في المدن التي تتكلم الاسبانية، بعد مكسيكو وبوينس آيرس وقبل مدريد أو برشلونة، ولكن يوجد فيها في الوقت نفسه شوارع بأكملها مسكونة من قبل كوريين ويابانيين. إن لوس أنجلوس هي بيزنطة القرن الواحد والعشرين، نموذج ملموس لهذه الثقافة الخلاسية لحوض المحيط الهادي، والذي يتطور كل يوم. خلال بعض القرون القادمة لن يكون لدينا أعراق نقية وخالصة.

حيث يستبق الواقع كنوع من النبوءة مستقبل العالم كله، بما أن كل الأرض تتجه إلى الامتزاج، إن الهجرات الكبيرة تصوغ مظهر البلدان، في الوقت الذي تكون فيه خلاصا لها

**** لقد خصصت للعلاقات بين العالم المكسيكي والعالم الأمريكي مجموعة قصص عنونتها «حدود الزجاج»..**

– لهذا الكتاب منزلة خاصة عندي، فلكي أكتبه أمضيت ستة أشهر في المدن الواقعة على الحدود بين المكسيك

والولايات المتحدة، وهي إحدى أطول الحدود في العالم، وكما في جميع العوالم الحدودية، نجد فضاء مدهشا، وفي أوج التحول، تتعايش الاختلافات بين ثقافتين تتصادمان مع ولادة حقائق ثقافية جديدة، لسانية ومزاجية... على هذه الحدود نشهد انبثاق ثقافة مستحدثة يمكن أن نسميها «مكسأمريكية». بالمقابل، وعلى العكس مما يمكن أن نعتقده، فإن الاختراق المكسيكي للجانب الأمريكي يبدو أكثر معاينة من الاختراق الأمريكي للمكسيك. فبلادي لم تفقد لغتها، ومطبخها، وعاداتها، وديانتها وتاريخها،و التأثير الأمريكي هو سطحي بالأحرى.

** للأسف، ينتج أحيانا عن تلاقح ثقافتين مختلفتين: التخوف واللاتسامح وكره الأجنبي. هل أنت قلق من هذا؟

– يحدث هذا فعلا، ويجب إذن أن نكون حذرين، إن نتائج العولمة غالبا ما تكون متناقضة، سواء على صعيد «القرية الكونية» أو على صعيد «القرية المحلية»، إنها تمنحنا مؤهلات رائعة في ميادين التكنولوجيا والتجارة والاتصال وحقوق الإنسان، لكن، بالمقابل، هناك المظاهر السلبية، إن عولمة بدون قانون تنتج مثلا السيطرة المطلقة للأسواق ونوعا من الداروينية الاجتماعية على مستوى العالم. وما يترتب عن ذلك، وبتناقض، هو أن السلع تكون حرة في التنقل، لكن البشر لا.على الصعيد المحلي، يمكن للعولمة أن تؤدي إلى إعادة اكتشاف الهويات والتقاليد المحلية، ولكن قد تؤدي أيضا إلى كره الأجانب والوطنية الزائدة والتطهير العرقي. يمكن للعولمة أيضا أن تجعل الإعلام والثقافة ينحرفان نحو مشهدية سطحية مُوَجَّهة فقط للتسلية.

** مع ذلك أتاحت العولمة أيضا في الميدان الثقافي اكتشاف آداب جديدة، أصبحت اليوم مصدر ثراء للأدب العالمي، وقد أشرت أنت بنفسك إلى هذا في كتابك «جغرافيا الرواية»...

– قبل خمسين سنة، لم يكن أحد يتوقع أن نيجيريا سيكون لها ثلاثة كتاب كبار مثل : شينيا أشيبا، ووول سوينكا، أو بن أوكري. في إفريقيا، في تركيا، في أمريكا الجنوبية، في زيلاندا الجديدة، في الهند، وفي كل مكان، يُظهر لنا ازدهار الرواية غنى وتنوع الإبداع، الذي لا يمكن أن يكتفي بنموذج واحد. هذا الأدب العالمي الجديد يمثل مظهرا إيجابيا للعولمة. والبلدان التي كانت فيما مضى على أطراف الإمبراطورية، تقدم اليوم مساهمة مهمة للأدب العالمي، وهكذا فإن أجمل الروايات المكتوبة باللغة الإنجليزية هي من إنتاج كتاب جاءوا من المستعمرات القديمة.

** هل يمكن أن نقول الكلام نفسه عن اللغة الإسبانية؟

– جزئيا فقط، لأن أمريكا اللاتينية كان لها دائما تراث أدبي رائع، فالمجدد الكبير للشعر المكتوب بالإسبانية كان شاعرا من نيكاراجوا، وهو «روبان داريو» وإذا كان غارسيا لوركا قد ساهم في تجديد الشعر اللاتينو أمريكي، فإن «بابلو نيرودا» جدد الشعر الإسباني.

إن التبادلات بين إسبانيا وأمريكا اللاتينية كانت دائما مثمرة، لا يجب إذن الكلام عن أدب إسباني، مكسيكي، أو أرجنتيني، ولكن عن أدب مكتوب باللغة الإسبانية فقط، ذلك الذي أسميه أدب منطقة المانش، منطقة سرفانتاس، الذي يعانقنا جميعا. إنني أجد نفسي في مكاني الطبيعي داخل المجال الأوسع للاّتينية

** هل تعتبر «سرفانتاس» أهم كاتب بالنسبة إليك؟

– على الإطلاق، إنني أقرأ « الدون كيشوت » كل سنة باستمرار، وفي كل مرة هي قراءة مختلفة بالنسبة إلي، وجدت في هذا الكتاب الحرية الهائلة لتعددية في الأجناس : رواية الفروسية، رواية الحب، الرواية البيزنطية، الرواية داخل الرواية...، في أحد مشاهد الرواية، يدخل «الدون كيشوت » إلى مطبعة – إنها المرة الأولى التي تظهر فيها مطبعة في رواية – أين كانوا يطبعون كتابا يسمى « الدون كيشوت » هذا هو التراث الأدبي للمانش حيث يتحول الأدب إلى خيال دون أن يزعم أنه الواقع، بين سرفانتاس وستيرن وديدرو، هناك

استمرارية، نجدها فيما بعد في أمريكا اللاّتينية في أعمال الروائي الوحيد الكبير اللاتينو أمريكي في القرن التاسع عشر : ماتشادو دي أسيس، وقد تعلق بهذا التراث بعد ذلك بورخس وكتاب آخرون من قارتنا.

**** هل لعبت الثقافة الفرنسية دورا مهما في تكوينك؟**

– نعم، ففي فترة شبابي، ان أبي ينتظر كل شهر على رصيف ميناء «فيرا كروز»، السفينة القادمة من «الهافر»، والتي كانت تحمل ما جد من الآداب الفرنسية، كان أبي يحب كثيرا الأدب الفرنسي، ومن ثم توفرت لي في بيتنا دائما قراءة الكتاب الفرنسيين، وفي سني التاسعة عشر، ركبت باخرة من فيرا كروز إلى روتردام، حاملا « الكوميديا الإنسانية » ومعجما، ولم أفعل خلال الأسابيع الثلاثة للسفر سوى قراءة «بلزاك »، قرأت بعد ذلك كثيرا من الكتاب، لكن درس « بلزاك » كان أساسيا بالنسبة إلي. لقد علمني أنه يمكن أن أكون كاتبا للواقع الاجتماعي وكاتبا للعالم الخيالي، بفضله اكتشفت أن الواقعية والخيال يمكن أن يتعايشا بشكل جيد، هذا الدرس الذي حاولت أن لا أنساه بعد ذلك أبدا.

كان سحر القاعة المظلمة يتيح لنا أن نعكس أفكارنا ورغباتنا على الصور

**** ونحن نقرأ « ما أعتقده » نشعر أن السينما هي الأخرى كانت لها أهميتها الكبيرة في تكوينك، هل هذا صحيح؟**

– بلى، فحتى ولادتي لها علاقة بالسينما، بما أن أمي عاشت مخاضاتها الأولى بينما كانت في قاعة سينما تشاهد فيلما صامتا «الغجرية» لـ: كينغ فيدور. في سنوات الثلاثينيات كانت السينما بالنسبة إلينا هي اكتشاف وجه «غريتا غاربو»، تلك الصورة التي لن تنمحي أبدا. كان سحر القاعة المظلمة يتيح لنا أن نعكس أفكارنا ورغباتنا على الصور، لقد وقعت في حب السينما في هذه اللحظة بالذات، حيث كنت أذهب مع أبي مرتين في الأسبوع، وكانت أمي تقول لي دائما أنني أشبه «ايرول فلين..... (يضحك).

**** السينما بالنسبة إليك، هي أيضا صداقة « بنويل ».**

– إنه كان أحد كبار الخلاّقين في فن السينما، ولكن بالنسبة إلي كان الخصوص، صديقا رائعا، كنا نلتقي، في مكسيكو، كل جمعة من الرابعة إلى السابعة، ولانتجاوزها، لأنه كانت لديه عادات راهب، فقد كان ينام مبكرا،معه تشعر أنك تحاور التاريخ الجمالي والفني للقرن العشرين، إنه ساهم في الطليعة السوريالية العظيمة ولكن كان يتكلم عن ذلك بدون ادعاء وبكثير من الدعابة. في سنة ١٩٦٧، كنت في لجنة تحكيم مهرجان البندقية مع غويتيسولو، حيث شارك «بونويل» في المسابقة بفيلم «جميلة النهار»، لقد فعلت كل ما في وسعي لأجعله يحصل على الأسد الذهبي على حساب «الصينية» لـ«غودار » و«الصين قريبة» لبيلوشيو، لقد أقنعنا أحد أعضاء اللجنة الروس، والذي لم يكن يريد في البداية منح صوته لأحد السورياليين السابقين، والذي أنتج فيلما في بيت دعارة، قلت أقنعناه بأن قلنا له إنه لايمكن لسوفياتي أبدا أن يختار فيلما يشير إلى الصين، لأنه قد يتعرض للإعتقال في «القولاق» بسيبيريا، بعد عودته، وهكذا قرر أن يمنح صوته لبونويل.

**** هل كتبت سيناريوهات؟**

– لقد حاولت أن أكتب مع غارسيا ماركيز،لكي نتمكن من الصرف على رواياتنا، لكننا كنا مؤلفي سيناريوهات فظيعين، فقد كنا نمضي ساعات في مناقشة مجرد نعت بسيط، في الواقع كنا نقدم أدبا أكثر مما نقدم سينما، في النهاية أدركنا أنه لم يكن قدرنا أن ننقد السينما المكسيكية. قدرنا كان أن نكتب روايات.

**** على ذكر الرواية، لقد كتبت : يعطي الروائيون واقعية لغوية للقسم غير المكتوب من العالم. هل هذا هو شعارك؟**

– كل روائي يعرف أنه بجانب العالم الواقعي، يوجد

عالم آخر ليس مكتوبا، لقد تحدثت في هذا الموضوع مرات عديدة مع إيطالو كالفينو. إن الرواية هي مثل شبح للعالم، لايراه إلا الكاتب، يقول الروائي حينئذ ما لم يقل بعد، وما لم يُدون بعد في قانون العالم، كل هذا يصح بشكل أكبر في أمريكا اللاتينية، حيث العالم الأدبي اللاتيني، هذا العالم الذي كان غنائيا في الأساس، قد دُمر وقُبر بسبب الغزو الإسباني، بعد ذلك منعت محاكم التفتيش والقضاء الإسباني كل تصدير للكتب إلى أمريكا اللاتينية مدة ثلاثة قرون، هكذا في الوقت الذي كانت فيه الرواية تتطور في أوروبا مع سارفانتس ومدام دو لافاييت، أو فيلدينغ، كانت القراءة والكتابة ممنوعتين عندنا، بدأنا بعد الاستقلال، فقط، كتابة روايات. في البداية، وباستثناء ماشادو دي أسيس، كان كتابنا يقلدون الرومانسية والطبيعية الأوروبية، لكن، وفي يوم جميل بباريس، نحو نهاية العشرينيات، في أوج المرحلة السوريالية، أقسم ثلاثة كتاب من أمريكا اللاتينية، وهم: الكوبي أليخو كاربونتيي، والجواتيمالي ميجال أنخل أستورياس، والفنزويلي أرتور إسلار بييتري، أن لا يقلدوا الأدب الأوروبي، لأنه كان لدينا في أمريكا اللاتينية سوريالية فطرية، من هذا القرار ولدت الواقعية السحرية اللاتينو أمريكية، التي أتاحت المجال لأدب قادر على استرجاع كل التقاليد الضائعة والمطمورة لماضينا، وسرعان ما اكتشفنا أن لدينا ما نقول، وأنه باستطاعتنا أن نحكي كل ما لم نستطع قوله خلال ثلاثة قرون. كان هناك الكثير لإبداعه وكان هناك تراث يجب خلقه، من هذا الاكتشاف الخارق تنبع قوة وعظمة الروايات اللاتينو أمريكية، هذه الروايات التي جمعت بسرعة تحت وصف الواقعية السحرية. وفي الواقع، ليس هناك إلا كاتبين كبيرين ينطبق عليهما هذا الوصف : أليخو كاربونتيي، وغارسيا ماركيز، أما كورتزار وفارغاس ليوسا وأنا، فلا يمكن وضعنا تحت هذا التصنيف، في الواقع، إن الأدب الأمريكو لاتيني منذ بدايته، قدم دليل تنوع كبير للأجناس والأساليب.

**** لا شك أن اكتشاف هذه الإمكانية في قول كل شيء أحدثت فيك إحساسا سحريا تقريبا...**

– إنه كان إحساسا مثيرا، لقد وجدت أمامي أفقا مفتوحا تماما، ومليئا بالممكنات، ففي روايتي الأولى: المنطقة الأكثر إضاءة، حكيت مثلا مكسيكو المدينة الأهم في البلاد، والتي لم تظهر أبدا في رواية حتى ذلك الوقت، بعد ذلك استطعت أن أحكي ما لم يكن قد قيل بعد حول الثورة المكسيكية، أي الحدث الأكثر أهمية في قرننا العشرين. فيما مضى كانت لنا روايات وشهادات لكتاب ساهموا بشكل مباشر في هذه الأحداث، لكن وبفضل المسافة، كنت قادرا أن أرى الثورة في ضوء نهار جديد أكثر نقدا.

**** في رواية مثل : موت أرتيمو كروز، سجلت انحسار سحر الأفكار المثالية للثورة وتردّيها. لماذا؟**

– لقد أتاحت لنا الثورة اكتشاف الهوية المكسيكية التي طُمست وسُحقت، كما دفعت أيضا بالعالم القروي إلى واجهة المشهد الوطني، بتكسير عزلة أهالي القرى والجبال. في هذه اللحظة وُلِدت السينما والأدب، والموسيقى والفن المكسيكي المعاصر، وعرفت البلاد محو الأمية والصحة والاقتصاد بشكل كبير، لكن على الصعيد السياسي، لم يتحقق المسار الديمقراطي ولا التعددية السياسية، ولم يُراجع هذا النظام إلا في ١٩٦٨، لكن الشباب الذين كانوا يُطالبون بالديمقراطية لم ينالوا إلا القمع كجواب وحيد، وكان يلزم الانتظار ثلاثين عاما، قبل أن يُغادر الحزب الوحيد الحكم، وهذا ما حدث مؤخرا.

**** نجد في رواياتك كل هذه الوثبات الفجائية لتاريخ المكسيك، كيف تنظر إلى علاقة الأدب بالتاريخ؟**

– لمواجهة التاريخ، يحتاج الروائي دائما إلى مسافة، تضمن له وحدها زاوية رؤية أصيلة، ففي الحدث الحي، يمكن أن نكتب شهادات رائعة، أفكّر هنا مثلا في كتاب : بريمو ليفي حول معتقلات التعذيب، لكن لكتابة رواية، يلزم هذا الابتعاد. لكي يخوض الروائي في التاريخ لا بد

أن يتخلص منه، إذ لا يجب أن يتموقع في التاريخ ولكن في العالم، وحينئذ تصبح المشكلة هي أن نعرف كيف نتموقع في العالم، والروائي يقوم بذلك بالتأكيد عبر الخيال واللغة.

**** هذا ما قمت به في : لورا دياز، أين تعبر البطلة كل تاريخ القرن العشرين...**

- الرواية عبارة عن حوصلة للقرن العشرين، ولكن من وجهة نظر امرأة، لأنني كنت أريد الابتعاد عن ذكورية التراث المكسيكي إذ إن المرأة يمكنها أن تتقمص هذه الحوصلة بقوة ورهافة أكبر. إن روايتي : موت أرتيميو كروز، ولورا دياز، هما روايتان تسيران جنبا إلى جنب بالنسبة إلي، لأنهما تحكيان تاريخ بلادي، فالأولى هي رواية عن الثورة بينما الثانية، هي بالأحرى رواية عن علاقة المكسيك بالعالم، من جهة أخرى، في هذا الكتاب، عبر تقلبات بعض الشخصيات، أتكلم عن الواقع خارج المكسيك، عن حرب إسبانيا، وتراجيديا معتقلات التعذيب، أو عن المكارتية، إنها رواية بوليفونية (متعددة الأصوات) من زاوية ما.

**** يعود الفضل في تعريف الرواية البوليفونية (متعددة الأصوات) للناقد الروسي ميخائيل باختين، فهل يُعتبر مرجعا بالنسبة إليك؟**

- بالتأكيد، فلقد صاغ باختين رؤية للرواية هي في العمق، شبيهة بتلك التي جاء بها سرفانتيس. إذ يتقاطع في الرواية البوليفونية الأفراد والتاريخ والسيرة الذاتية، وعلم النفس والسياسة، كل شيء يمكن أن يُدرج في هذه الرواية، بفضل اللغة والخيال، إن المظهر الكرنفالي الذي كان عزيزا على باختين يجد تمثيله في هذا التنوع المتناقض للعالم الذي يجد توازنه في الرواية.

**** تعود السياسة باستمرار إلى حياتك ورواياتك، فكيف يمكن للإلتزامات السياسية أن تتصالح مع العمل الأدبي؟**

- برفض كل عقيدة سياسية، فالطريقة الوحيدة لإدخال السياسة في الرواية هي القبول بكل التناقضات، والأطروحات، والأطروحات المضادة، إذ لا يجب التأكيد على موقف وحيد، يجب فسح المجال للإصغاء لجميع الأصوات، إن كتّاب الواقعية الإشتراكية، الذين كانوا ملزمين بالتغنّي بأمجاد ستالين، كانوا يعبّرون دائما عن صوت واحد، لكن هذا الموقف لم يُعط أبدا رواية سياسية حقيقية، لأن السياسة هي دائما حوار بين مواقف مختلفة، لقد حاولت في لورا دياز أن أقوم بذلك بطريقة جد خفية، من خلال نقاشات ثلاث شخصيات شاركت كلها في الحرب الأهلية الإسبانية مثلا، لكن في تشكيلات سياسية مختلفة : أحدهم فوضوي، والآخر شيوعي، والثالث جمهوري ديمقراطي. لا أريد تفضيل وجهة نظر سياسية واحدة، حتى لو اعتبرت نفسي يساريا فأنا لاأترك أبدا موقفي يصبح هو موقف الرواية، لا أريد أن يُفرض بطريقة دوغمائية. بالتأكيد لي مواقف سياسية، لكنني أفرّق بوضوح بين نشاطي كروائي وبين التزامي المفترض للدفاع عن هذه القضية أو تلك. عندما أكتب رواية لا أتبنّى نفس الموقف وأنا أكتب لجريدة: البابيس عن السياسة الدولية، إن القيمة الأدبية تولد دائما من الانسجام مع اللغة،

ولكن أيضا من نوع من الإيمان بقدرات الإبداع، ففي رواية ما، الخيال واللغة هما العنصران الأساسيان للإلتزام الأدبي، والدفاع عنهما هو الدفاع إذن عن الحرية.

**** في : ما أعتقده تحيل إلى (أينيس هلير) التي تُعتبر الأخلاق بالنسبة إليها مسؤولية فردية، ماذا تعني لك المسؤولية الفردية؟**

-عند دوستويفسكي، كل العالم يلزمه أن يكون مسؤولا عن كل العالم، لكن كيف العمل؟ طرح السؤال مرة على الناقد (فيساريون. ج. بيلينسكي) فنصحه بأن يمد يده إلى أقرب إنسان إليه. كانت تلك هي الطريقة الوحيدة للشعور بالمسؤولية عن العالم كله. بالنسبة إلي، الرواية هي إذن محاولة لمد اليد للآخر، هكذا أفهم مسؤوليتي الفردية.



قصائد

سركون بولص*

حبّة رمل

كما قد تُضافُ
الى الزمان حبّة رمْل
نسطّرُ ما يمكننا أن نسطّرهُ
على هذه الصفحة.

* * *

هل سيشمتُ بنا الزمانُ، وما أدراكَ
بالفضاء، مرعباً في امتداده
الى ما لا نهاية؟

* * *

ثمّة كلمة
تعزّينا بأصدائها في
خلفيّة الذكرى، وما من كلمة في النهاية
تعرفُ كيف تكونُ العزاءَ.

* * *

ومع ذلك، فما من بديل
منذ أن هبطت إلينا هذه الكلماتُ
من سماء الخالق.. على الخليقة.

* * *

رغم أن الحّلاج قال لنا إن
التواصل مستحيلٌ، إلا على حافة النّطْع،
والمتصوفة الأجْبَنَ منهُ، بعدَهُ، أنكروا
الاستحالة

* * *

قد يكون على حق كلّ هؤلاء
فالروح كساعي البريد، تستلمُ الرسائل
لكي توصلها الى الأهل، لكن أين الأهلُ يا تُرى
ومن قد يكونون؟ مع أن الليلة
جاهزةٌ لاستقبال معجزة.
في مكان، لحظة ما.

* * *

والنرجسُ يغطّي وجه الأرض.

صوت أيامي، أزمنة الآخرين

لم نعد نُحبُّ ما كُنا مولّهين به.
ما كان يسرنا، كالرماد، على لساننا، يستقرُّ.
لأنهُ الأمس.
نُعانق ما كان، ولا نقشعرُّ عندما
نعرفُ أنه الماضي، تلك الجثة الأمينة.

* شاعر من العراق يقيم في أمريكا

* * *

للأشياء أحتافُها أيضاً،

شُحنات انتفاضاتها المحشودة

حتى التكهرب، وأسرارها التي تُضاهي

في تماديها، لغةَ السحابات الهاربة عبرَ سمائي.

* * *

هكذا صارت حياتي، أشبهَ بجغرافيا

لا يمكنُ تفسيرها بالمواقع والأماكن، وصوتُ

أيامي

لم يعد قابلا للتبنّي

من قبل أزمنة الآخرين.

* * *

بينما العالمُ لا يكفُّ عن ترداد أقانيمه:

الخُلْد يحلم في جُحْره المتواضع

الفراشة تحيدُ عن طرف السّياج

الكلابُ تفسر اشارات مرور العابرين

بقوانين الرائحة، ووَقْع الحذاء.

* * *

وحتى العصافير مشغولةٌ

بتفْلية ريشها، والحشرات في

أصدافها الهشّة، تتحصّن...

* * *

ما من شاحذ لسكاكين

الأيام هُنا، يتقدّم

ما من اضطرام مفاجئ في قفير النّحْل: ما

يحدثُ

ليس سوى ما يحدث في المعمورة، وما من

معنى

لما يحدث في حدوثه إلا

بالنسبة لمن يَشهدُ

الحَدث.

* * *

ومع ذلك، من يريدُ حياة لها هذه النّعْرة

مُقْبلُها قَبْلٌ، وأمسُها يومنا التالي؟

وما غَدُها، سوى لحظة

لن يسكنها أحدٌ سواك.

* * *

أمّا أنا، فاعطني ما تشاء:

كلُّ ما يذوي في لمح البصر

كلُّ ما يُواصلُ المسْرى

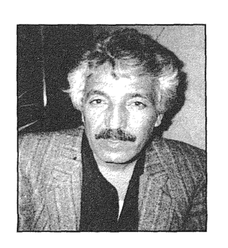
رغم ظلام ليل العميان.

علامـــة

جرعةُ الماء، وما إن

نشربها، حتى نرى العلامة

على طريق الظمأ.



قبل وفاته أرسل الشاعر الفلسطيني محمد القيسي هذا المقطع الشعري.. وهو حسب ما ذكرانه مفتتح لعمل شعري طويل تحت عنوان:
«جنّاز تذكاري لليالي الألف جوار بيتك».
وكان المرحوم الشاعر محمد القيسي قد أشار حينها في رسالته الى«نزوى»ان هذا المشروع هو قيد الانجاز.

هـذا الجنّاز

محمد القيسي

بعد أن رشفتُ شاي النهاية من
أرشيفِ «حديقتكِ السرّية»
وجلستُ إلى نفسي
رأيتُ وقد آلتْ إلى الورقْ
حياتُنا،
تلكَ الماضيةُ تمضي
ولا أعرفُ أينْ
بعد ذلك كُلّه،
بعد رشفةِ الشاي الأخيرةِ، لا غيرها
صرت إلى جانبي
فجأةً على الطاولة أمامي
تتنقّلين هُنا وهُناك معي
أو تدخُلين حقيبتي البنيّة وأغلقُ عليك
وأنت تُراودين لساني عن الكلام
أو تقفزين لي من الهاتف،
قفزة حيّ ملدُوغ،
كأنك في الوجود الحقيقيّ تُقاسمينني
يحدث ذلك وانا حداداً عليك أبكي!
وأفيقُ على الوردة هُنا
نائمةَ في السطور على كل صفحةٍ،
وصامتةً إلا من أنينٍ بعيدْ
يصدرُ عن شمالي في الأسلاك:
– ها لو
من أين تحكين يا أم خالد،
ألم تموتي في لندن الثانية،
داخل كازينو نوح،
بينما بالباب كنتُ أنتظرك..؟
* مُت قليلاً،
وجرّحني ما تبقّى
– كيف حال الجحيم هناك،
– وهل نوح ما زال يُرهقه الوقت
والاجتماعاتُ،
– حتى لتنهض مُوظفات المكتب بمُهّمات
المساج؟
* أنت لم تنس شيئا.
– أنت حدثتني بالتفاصيل عنها
آفاتي كثيرةُ،
ليس منها النسيانُ،
فهل برّأوه من تهمة الاغتصابِ،
وفازتْ المديرةُ من تريندادا
بما اقترح مُحاميها من تعويضٍ،
لوقف القضية في المحكمةْ..؟

* ليس يشغلني غيرُ ما أنا فيه
ومسرح نفسي
- تماما كما حين كُنا معاً عائلةً،
* كُفّ عنْ السخرية
أنت هناك على الأرض
وأنا أتفقد مشترك البلدان
والأسفار والمقاهي
لأرى كيف يدور الحبر بعدي في الصحائف
وأين علّقت ملابسي
ورسائل قلبي؟
- هناك في الحديقةِ،
على السُور والبوّابة،
تحت سيقان الذُرة
وعند شجرة الأكاسيا
* هل اختلف الداخلُ كالخارج،
وانتظمتْ سلسلةُ الثأر من بلقع الوحدة،
بين يديك أخيراً،
- اختلفت كثيرا،
مثلما للوحشة نولُها وخيطانُها
اشتغلُ الآن على جنّازك التذكاريّ،
نصباً آخر، وشاهدةً خامسةً،
على قبرك الرُخام،
فاعذري الوحيد على وحدته
والغريب على ما اقترفتْ أصابعه،
في دمه!
* أنت تمزجُني بالرماد،
فأين ذهبت بما وهبتُه الأقاصي لنا
حول دجلة،
أو عند فاس أو القاهرة؟
- إلى القبو والشمس،
لا شمس لي
غير شتيت الأوابد منك،
وغيرُ ما أرتجي في المراثي
ليس لي غيرُ هذا النصبْ
* لماذا من جديدٍ
تروحُ إلى مُحتويات المحفظة؟
- لأحضر فيها، وتحضر بنتُ دليلة،
* من أيّ زمانٍ؟
- من سابق صُورتها
في ألبوم الماضي
يحضر ما فات من رغباتْ
قرأتُ هذا الخريف أرقّ الصلوات حُزناً:
منْ لا يملك الآن بيتاً لن يبني
أبدا لنفسه بيتا،
من هو وحيدٌ ستطولُ الآن وحدتُه،
سيستيقظُ، ويقرأُ ويكتبُ رسائل طويلة
وفي الطُرق المقفرة سيشردُ قلقاً،
صاعداً هابطاً،
والريحُ تذرو ذابل الأوراقِ(*)
* يأسك يقطرُ كالسمّ،
وأنت في الجفاءِ ثانيةً
تقصفُ عُودي.
- عليك أن تبتهجي
وقد خرجت من الحب عليلةً بلا أمراض
حيثُ لا ترقى الوحشةُ، ولا
غليظاً منْ نافذتكِ، بترُوسه،
وأظلافه الفاتكةِ،
يُطلُ فارسُ الألمْ.
دعيني إلى جنازك،
دعيني الليلة أنامُ جوار كلماتي
هذه المرّة،
وقبرك.

---

* راينر ماريا رلكه.

آليس ووكر Alice walker :
شـــاعـــرةُ المـــرأة

لدينا أمٌّ رائعة
وثير.. حِجْرُها الأخضر
أبدي.. حضنُها البُنّيُّ
زرقةُ الجسدِ
هي كلُّ ما نعرفُ.

كاتبةٌ أمريكيةٌ سوداء، اشتهرتْ رواياتُها وقصصُها القصيرة وكذا قصائدُها بالطابع الفلسفيِّ المتشرِّب بالحكمة الزنجيَة.تُعدُّ أحدَ أهمِّ الأصوات الرائدة بين الكاتبات الأمريكياتِ السوداوات. لها العديد من المجموعات الشعرِيَة، الروايات، القصص القصيرة، المقالات وكذا الكتابات النقدية. كتاباتها تصوِّر النضال المزمن للزنوج عبر التاريخ، وقد ذاعت تلك المقالات لحسِّها الرفيع في تصوير حياة السود وثقافاتِهم، خاصةً المرأة الزنجية ومشاكل حياتها المزدوجة :النوعية والعنصرية. من أهم أعمالها والتي نالت عنها جائزة «بوليتزر»، وكذا الأكثر مبيعًا في أمريكا روايتها اللافتة «اللون القرمزي» – ١٩٨٢والتي تُعدُّ سِفرا لنضال امرأة سوداء جنوبية فقيرة ومضطهدة عنصريًا،نجحت أخيرًا في قهر القمع الواقع عليها عن طريق تنظيمها جماعات نسائية،تساند المرأة سيّما الملوّنة. و بالرغم من اتساع مساحة قارئيها إلا أن معظم مؤلفاتها محظورةٌ في أمريكا. في أحاديثَ متفرقةٍ لها وصفتْ ووكر نفسها بأنها «كاتبة المرأة».

ولدت آليس ووكر في ولاية إيتون تاون – أمريكا،ثم انتقلت إلى الميسيسبي بعد انتهائها من الدراسة بجامعتي سبيلمان و سارة لورانس و بعد ضلوعها الإيجابي اللافت في العمل بمجالات حركات التحرر.

★ شاعرة من مصر

ترجمة:فاطمة ناعوت★

كهولٌ يجربون الغناء

الكهولُ الذين
اعتادوا أن يغنُّوا،
- بحذر-
رفعوا أخًا لهم خارجَ البابْ.

أفكِّرُ :
لابدّ أنهم وُلدوا هكذا
مدرَّبين كيف يؤرجحون برفقٍ
تابوتًا،
يجرجرون أقدامَهم ببطء،
ثمَّ يشخصونَ
بحدقاتٍ جافة
نحو البعيد.
الزهورُ تربكُهم
على نحوٍ أكثرَ
من نحيبِ الأراملِ
و التكلاوات.
ها هم
بعدما يوارون الجسدَ الترابَ
ستراهم يقفون هناك

- في ثيابِهم البُنّيّة -
في انتظارِ
موتى جُدد.

حوارٌ مع الشّعر

قلتُ للشِّعر:
- «انتهيتُ منكَ لتوّي.»
وفيما يحتضرْ
و بينما أقاومُ شعاعَ قلقٍ
بدأ يزحفُ نحوي،
أضفتُ :
- «شكرًا أيها الإبداع
لم أعدْ كشاعرةٍ بحاجةٍ إلى الإلهام،
سأذهب إلى هناك
حيث شيءٌ من الفرح،
حيث عهودٌ لا تعرفُ الألمْ
على الأقل.»
رقدَ الشِّعرُ على ظهرِه
وادَّعى الموتَ
حتى الصباحِ.
لم ينتبني حزنٌ،
شيءٌ من الضجر وحسبْ.
قال الشعرُ فجأةً :
- «أتذكرينَ الصحراء،
وكم كنتِ سعيدةً أن لكِ عينين تريانها ؟
أتذكرين ذلك ولو لُماماً؟
أجبتُ :
- « لم أعدْ أسمعُك حتى،
ثم إنها الخامسةُ فجرًا
وبالتأكيد لم أصحُ في الظلام
لأحاورك !»

قال الشَّعرُ :
- «فقط فكرّي في الأوقاتِ التي تأملّتِ فيها القمرَ
فوق ذاكَ الوادي الضَّيق،
كم عشقتِه !
وكم أدهشتكِ أشعةُ القمرِ الخضراءْ
وأن عينًا واحدةً مازالت لديك،
ترصدين بها المشهد،
تذكّري ذلك وحسب.»
- «سألتحقُ بالكنيسةِ.»
أجبته بغضبٍ وأدرتُ وجهي صوبَ الحائطِ
- «سأتعلم كيف أصلّي من جديد.»
- «دعيني أسألُك إذن،
ماذا سترين في الصلاةِ
حسب ظنِّكِ؟»
باغتني السؤالُ
فقلتُ وقد زال عني الهدوء:
- «لا أوراق هنا في الغرفة
ثُمَّ هذا القلم
الّذي اشتريته بالأمسِ
يصدرُ صريرًا مزعجًا.»
- «اللعنة !» قال الشعرُ
- «اللعنة !» قلتُها

رماديّ

صديقتي
التي تحولّت للرماديّ فجأةً
ليس شعرُها وحسب،
ربما روحها !
في الحقيقة
لا أعرف لذلك سببًا.
أهو نقصٌ في فيتامين هـ

أو حامض البانتوثينيك أو ب ١٢
أم
بسببِ الوحدةِ والعذاب ؟
-«كم يلزمُ من الوقتِ كي تحبي ؟»
سألتُها مرةً :
-«فقط ... لحظةً حميمة.»
أجابتْ.
-«و لأيّ مدةٍ يستمرُّ الحبّ ؟»
-«آه، ربما شهور.»
-«وكم يلزمكِ لتتغلّبي على هذا الحبّ؟»
-«أسابيعُ ثلاثة.»
يا للتفرُّد !
هل أخبرتكم
أنّي بدأتُ التحوّلَ
إلى الرماديّ أيضًا ؟
أغلبُ الظّنِ
لأنني عشقتُ تلك المرأةَ
التي بمثل هذه الطريقةِ
تعتنقُ الحبّ.

قصائد أخرى

بوسعِنا جميعًا
أن نهزمَ الذّهبْ
إذا لم نعبأ بصعودِ أو هبوطِ قيمتهِ
في سوقِ المال.
حيثما كانَ الذّهبُ
كانت السلاسل،
وكلما كانت سلاسلُكَ
من الذّهبِ الخالصِ
كلما ازددتَ فقرًا.
ريشةُ الطائر،
المحارة،
الأصدافُ البحريةُ
كلُّها على نفسِ النّدرةْ.

هكذا تكونُ ثورتُنا
أن نحبَّ ما لدينا
كما عشقنا ما لا نملك.

* * *

الحُبُّ لا يعنيه
مع من صليّتَ صلاة المساء
أو أين نِمتَ
ليلةَ فررتَ من بيتِكَ
الحبُّ يعنيه
ألا تقتلَ دقاتُ قلبكَ
إنسانًا.

* * *

وقتَ لم أعد
في قلبِك
باتَ جسدُكَ
حضورُكَ
حديثُك الرقيقُ حتى
لا يغريني.

سأذهب إلى
بلــدٍ بعيــد
حيثُ بحرٌ بيننا
كيلا أمشيَ إليكَ
بل
سأمزقُ الرسائلَ التي
تحكي عن ألمي.

الطقسُ جميلٌ رغم السيدة الزعلانة روزا

الياس لحود ★

★ المرآة والوجه ثانية

حِرتُ في المرآةِ:

– هل هذا أنا؟

في الضوء منقوشٌ على جهتين

واحدةٍ صدى شفتيَّ

والأخرى ندائي..

– وجهي أنا المرآةُ؟

أم ماذا أرى

عطشاً؟ قفاراً شرّدتْ؟

قد ضعتُ فيما يُشبه الصيحة في الصورة

والجسم الفدائي..

★ أغنية مرة أخرى

«صنجْين دقتْ ساعة الألفينِ

وانهمر الجنوبُ على البلادِ،

هي ساحةٌ حمراءُ من فرحِ الرجالِ

فسيحةٌ

طوراً تموجُ بأضلعٍ شهقت

وطوراً بالأيادي»

*** موّال بغدادي**

[إلى شوقي بغدادي]

كعُرس على الأرض ألقيتُ رأسي لأرتاح

أزلجْتُ عينيَّ

أغمضتُ وجهي «ديارا»

ووشْوشتُ: هل تسمعين انطفائي

إذنْ (لماذا تَعنّينْ/ ونْتَ من حديدْ وخشبْ

وَنَا من لحم ودِما صابِرْ على بلوايْ)

*** قبلة من أجل أليوت**

«وقفنا على السفح

وجْهاً لوجهٍ

فتحْنا الأيادي وصحْنا كمرجٍ تسلّق أوجاعهُ

بازدراء

تُعانقني مثل أرضٍ يبابٍ كأني على ثغرها

كُوب ماء»..

★ شاعر وناقد من لبنان

* **مفتتح قصيدة**

«.. جبلٌ وألفُ منارةٍ للشمسِ
أوصتْ في أعاليه على شُرفاتِها..
جبلٌ عواصفُ عُمّرتْ أبداً
فوارس من قُرى
كَمنتْ على صهواتها..
جبل وكلُّ الأرض
في عثراتها
هرمونُ خيّال الجبال
إذا لمسْت قميصهُ
أو شعرة من رأسه
أعطى بواريدَ الرجال
أوامرَ عصفتْ بها
لتهبَّ من كبواتِها...».

* **في السُّوق..**

في السّوق
أمام محلات الأثواب
يمرّان
يغمُرها..
ويمران كـ آبْ
حبيبتهُ..
يعْرفُها منذُ
ثلاثٍ وثلاثين امرأةً
وهي كذلك تعرفُهُ
تبنيه بطيوبٍ
وطيور شتّى
تقطفُهُ، منذ ثلاثٍ
وثلاثين سنة
يغمرُها.. يُدخلها
في دكّان هواهُ
ويغلقُ خلف
هواها البابْ..

* **المرج سعيد**

الطقسُ جميل رغم السيدة الزعلانةِ روزا..
المرجُ سعيدٌ
ماذا أفعلُ كي أجعلهُ يُقلعُ عنّي؟
حين يراني يفتحُ كفيْهِ
ويطلقُ زنديه
ويركضُ يركضُ من
بابيْهِ وشبّاكيه ومطحنتيْهِ
يشدّ على صدري بيديهِ
ويغمُرني

قصائد

عزيز أزغاي ★

قميص مفتوح

ربما لأني لم أولد بقميص مفتوح

وصدر تسكنه أرواح لزجة

أفشل دائما في انتهاز الفرص

وأكون في الغالب

آخر من يصل.

وحين أغالب طباعي اليتيمة

عادة ما أرسب في التمهيد

وأسكب خلفي ماء غامرا

حتى أغرق.

ولأني أفعل ذلك بمحض النفس

أنجو بأعجوبة بحار

وأمضي

كلما هدأت الزوبعة

إلى نهار آخر

يبدأ عادة

في أول الخريف.

صيد الفراشات

مثل بهلوان برجل واحدة

هكذا أتصور الفشل

في رصيد الأبناك

رغم أني أملك غابة

من الأصابع

وبضع حيل

كانت تكفي السيد نابليون

لمراوغة الثلج

هناك في أقصى الذكاء

حيث لا يتجمد الحظ.

ميتافيزيقا

الكائن الذي يمشي كل مساء

إلى صديق مخذول

الذي همه الوحيد معرفة الألم

من أطراف التجربة

الكائن الذي يرتبك

★ شاعر من المغرب

لمجرد ارتجال الفهم
ماذا سيفعل بكل هذا الفشل
ماذا كان سيفعل
لو جاء مرة
بصدر تسكنه أرواح لزجة
وبفتحة قميص
لا يخطئها البرد؟

على جادات العدم

مد يدك قليلا
لنجر هذا البطء
من قرنيه
ونمشي بعجلات
على وجه السرعة
كأنما لنفهم بشرا جديدا
يتعاظم في القسوة
أو لنبني عمرا ثانويا
من جينة الأسياد.
لديك أكثر من سبب
لأن تتمادى في العنف
وأن تبدو متهورا
كرافعة إسمنت
لا تخاف العواقب الشاهقة.
العالم مرح بهذا المعنى
ويحب أن تكون جمركيا
في اختبار الحواس.
ليس أقل من ذلك
يلزمك لإرباك الليل
هذا شرط الفرح
على جادات العدم.
تصور مرة أنك عسير
وفي عقلك يتراقص الفشل.
مرة واحدة فقط
مد جسارتك
إلى نهاية الفكرة
لن تخسر فزعك في ارتطام الأشكال
ولن تقتلك التجربة
من برد المفاجأة.
تصور ذلك قليلا
يا روح الفقر
ومد يدك أكثر
ليس لديك ما تخسره.

غبار من شجرة اللذة

محمد نجيم *

— ١ —

كنت قد نبّهتك من حربٍ قادمة
حرب يتقاذف فيها الذكور
زهرة واحدة
ومنديل امرأة جميلة
وناي العبد
حتى ينقضي الليل
ويتزوج الرخام
من رجل جدار شمالي.
كنت قد نبهتك
من عميان تحسسوا شجرة التفاح وناموا
كنت قد نبهتك
من صيف يحيط بثوبك مثل الأزهار
وينتظر أغنيات قديمة
ما تزال نائمة
في جرة الملح

— ٢ —

كنت قد نبهتك
وقلت لكِ
يجب أن نفترش معاً
لسان العطر الوحشيّ
نقتسم شهوة الوعل البدائي
كنت أرغب في لثم يدك
وأن أشمّ فيها
نظرة الجار الكهل
إلى امرأة عارية
في غرفة الغجر
امرأة تركت النار مشتعلة
في قبضتها
امرأة تركت شهوتها واقفة
كحصان من الثلج
عند مدخل المدينة.

— ٣ —

كنت قد نبهتك من صيف شارد
في ظل العصفور
كنت قد نبهتك
من ميزان يتأرجح في يدك
كلما صعد السماء الى الأعلى
ليحرث الحقول البكر
في أدغال الروح

— ٤ —

كنت قد نبهتك
من غيم غريب
تركناه على جسد المرايا
حين رقصنا
رقصة البياض في لوحة بيكاسو
لكن من شدة الجوع
تركنا أصابعنا تغادر البيانو
وتلتهم بعضها
مثل عناكب متوحشة.

* شاعر من المغرب

أسميك قامة الشجر

رشا عمران ★

في البدء أنت
بك أبتدئ
بك أعوذ
أعوذُ بك من ذكورة
الزبد
في مدن الطمي الرخوي
أعوذُ بجسدك من
ذكورة الأقنعة
في شوارع الشبق
العفن
أعوذُ بك من رجالٍ
بلا ظلٍ
ولا رائحة
أعوذ بك
أعلنك مدار جسدي
أطلقُ شهوتي فيك
و
أبتدئ..
أبتدئ أن أسميك:
سأقولك رجل الشجر،
البريَّ،
قامة الشجر
أعطيك صفات الشجر:
جذورك المسرى إلى
النور
جذعك الشمس
وخضرتك...
يا لها خُضرتك

كأنها السماء الثامنة...
كأنك من سمائك الثامنة
من تعاليك
أفردتُك شخصاً للنضار
شخصا للخضرة
كأن يديك أعشبتاني
يداك أينعتا جسدي
أثمرتا فيّ
منذ استراحت يداك على
جسدي
امتلكت أصابعُك السرَّ
مفتاح الأسطورة الإلهي
بيديك الإلهيتين كورت
جسدي
ساقيّ
تلك النبلة بين أصابعك
صوّبتها بدرايةٍ عامدةٍ نحو
كعبي
كيف انكشف كعبي
هذا المشتهاك دائماً
رويداً
رويداً
انفتحَ على عدمه تواقاً
متشظياً
زاحفا كالبرق
نحو خلودك، كل
خلودك،
هذا اللهيب

هذه النار
أنا... زهرة المعدن
يصهرني خلودك.
يؤلِّهني
جسدك الزيوسيُّ الكوكبيُّ
يضيئني
جسدك الكوكبي المائي
يغسلني
جسدك المائي النوراني
يضيء لي غريزتي الكهفيّة
أخرج من كهف شكّي
إلى شمس يقينك
أخرجُ...
ألعن الركون
هذا الخبز الأرضيَّ
أخرجُ...
أعلنُ العصيان
أنادي الرغبة
أنادي الهواء:
كُنْ...!
يمتد سريراً لا نهائياً
أنادي الغيم:
يا غيم...
كُنْ ماء وشهوةً
من ضرعك،
من حليب ضرعك
أنزل عليَّ ماء
الحياة

★ شاعرة من سوريا

* * *

وأحيا...
أصلّيك
وأحيا...
أتعبدك
وأحيا...
أسمعك في صميم قدسك
ابتهالات شهوتي
أفتحُ سفْر شهوتي الغامض
أقرأه لك
كلمةً
كلمة
أقرأ لك جسدي ناريَّ
الأحرف
وتسمع
تخلع لغتك المطفأة
وتسمع
تلقيها بعيداً بعيداً
وتسمع
تنطق بي
وتسمع
يُكلمك جسدي بلغة
الخصب:
أنا الوردة المتوجة
لا يقطفني إلا أنت
وتسمع
يكلمك جسدي بلغة
الأساطير:
أنا الإلهة
معبدي على شهوة الريح
أيها النائم في مهدك
السفلي
إصعدْ

وقاسمني فراشي في إبط
غيمة
* * *

وتسمع
ينطق جسدي بلغة
الغابات:
أنا أميرة الجداول
أيها المترف بخضرتك
وحدك
وحدك تنتشي برقرقتي
. . .
وتسمعْ
بلغة الجحيم يحدثك
جسدي:
أنا التفاحة الهابطة
أيها الآثم
احمل آية لعنتك
احملها..
ثم اتبعني
..
..
وتسمع..

* * *

أيتها الجحيمية
أيتها الرغبة
يا مُحييةً كل جمرةٍ تحتضر
ليتك تقذفين فيضك في
الأرواح العاقرة
لا يكفيك الرملُ المحموم
على شاطئك
لا تكفيك الأصدافُ الحُبلى

النهايات البلهاءُ
يجتاحها موجك العارمُ
كالأعضاء
اليانعة
أيتها الرُّوح الأولى
سابقة الأشياء
أيتها العدم
يا سؤال الأولين والآخرين
نلتهمك أيتها الثمرة الأعصى
من لامس قلامة عشبتك
لامس ...
أيتها القصيةُ...
لا نلتقيك في دروبٍ مستقيمةٍ
متعرجة دروبك
ووعرة.
* * *

وتسمع...
أحكي لك عن المدهشة
المستحقة بيننا:
المفردات
قبلاتك في حنجرتي
تجرُ
من صدف المفردات
أحكي لك...
أحكي
وتذوب...
وأنا أحبك
أجمِّعُ تفاصيلك كحبات الرمل
كالوشم أنقشها على جسدي
تذوبُ...
من قمة يقظتك
حتى أخمص نومك
أقلقك بعشقي

وتذوبُ...
وأنا أعشقُك
أعشقك
أدخل نومك بهدوء الأصابع
المدربة
وتذوب...
وأنا أشتاقُك
تشتاقني
أشتاقك
ألملمك منك
من دمي
أجمعك كالرمل
ثُم
أبعثرك في دمي
تأتيني كطفلٍ
يلملمُ شغبه
يأتي إلى حلوى العيد
كماءٍ
تجذبه ضفّتاه
أنىَّ تسرّب
يعود إلى مجراه اللانهائي
تكرهُ رحيلي
أكرهُ رحيلك
أكره الموت
أعلنه رجلاً
أقتله بدمي
وتبقى فيّ
كأننا واحدٌ
كأنك ... أنا
أتنفسك لأعيش
أقتلك لأموت
أزرعُك في سريري رائحةً
تهدهدُ نومي

تفاجئ نومي
أعتادك
أعتادُ أن أحلُمك
أن أعبقك
كأرض تفوحُ
حين يعانقها المطر
يدُوخني عبقُك الأرجواني
عبقُ ما نفعله
يغطي لونه السماء
يهطلُك
أعبد مطرك
تعبدُ جسدي بحراً
يمطرك
و
تغذيني
..
..
..
..
و
تذوبُ

* * *

أيتها المباركة،
يا من تجمعين على جانبيك
الجدب والمطر
تأذنين للبحر أن يضاجع
الصحراء
أيتها الواهبة،
امنحينا حنطتكِ الأشهى
عصير كرمتك السماويّ
نحن الطاعنون في بؤسنا
الأرضي
يا ربّتنا،

عطاياك هي الفيض
يناعتُنا
خلودنا الأبديُّ
نتقدمُ،
عراةً،
إلى
حضرتك
الأقدس

* * *

أفتتح معك أول
المائدة:
زيتُ
خبزٌ
ملحُ
أروعُ ما يحدثُ
أن نتشارك
المائدة.
ملحك الغزير
على المائدة
أدمنتُ ملحك الغزير
هذه النَّكهةُ البدائيةُ
تعيدني إلى
كهفيتي
وعلى المائدة...
أناولك مذاقي
أستفزُك
أستفزُّ البدائي فيك
طعمُ جسدي
مذاقُه
يلذعُك
هذا البهارُ الحارقُ
نفتتح غبطة المائدة
حتى...

يفيحَ النهارُ
حتى...
ينهزم الليلُ
دعني أحتفي بك
على المائدة
يا نزوتي القادرة
دعني أخلع زيفي
ثوباً
وراء ثوبٍ
دعني امنحك عري
غبطتي
ثم...
احتف بي يا غريزتي
الأقوى

* * *

هذا الاضطرام الأبهى،
ها... تؤججين العناصر
أيتها الشهوة
لا تهدئي،
أيتها النابضة،
لا توقفي دورانك اللهبي
حول أعضائي
اغزلي حول أعضائي رداءً من
برقك الأقصى
أيتها القلقة...
يا أميّ
امنحي
جسدي
لغة
التوهج

* * *

أتوهّجُ...
كشجرة البحر
أجيئك من قاع البحر
من قاع السماء
جذعي محفوفٌ بالنار
فاكهةُ البرق، على أغصاني
تسلقني
أيها العاشقُ
تسلقني ببطءٍ
دعني أراك
دعني اكتشفُ أبجدية
جسدك
الفريدة..
وتثنيُّك المسيطرة
لن
يلمحها
غيري
تسلقني ببطءٍ
تمهل عند
منابع جسدي
دعهُ يخاطبك بلغة النُّور
يقول لك:
أيها البدائي
احمل لوحك المحفوظ
احملهُ
واقرأ:
- .....
- إنك لقارئ
اقرأ...
باسم البحر والجبل
باسم وردة عشقٍ على تدفُّق
العسل

باسم الغازل وما غزل
إن الكون...
على
شهوتنا اكتمل
- اقرأ...
- ....
- بل إنك لقارئ:
باسم الندى
باسم الجسد إذا غرّد
باسم أنين
الشهوة
إذ أرجع الصَّدى
إن لنا في
هذه النار
معبدا...
وها أنت قارئ
باسم الذي خلقْ
خلق الجسد
من عبقْ
ثم بنار الشهوة
أشعل وردة
القلقْ

* * *

كلُّ هذا الكون
ما هو ..؟
جسد
يشعلهُ
وتشعلُهُ
اللغة
...
...
...

قصائـــد

رولا حسن *

زويا

لعينيك شرفات
تطل على الوديان
الوديان التي سرقت لونها
من أخضر أيامكِ
أيامك
التي سأربيها
وردةً
وردةً

تسوية

ثمة وقت
لأرتب طاولة حياتي
وألتفت صوب
حقول العائلة اليابسة

ثمة وقت كي أسحب ملاءة الحنين
وأسوي
سرير الضجر

حصاة صغيرة

من ماء أنا
مجرد
حصوة صغيرة
تؤلف
مني دوائر
على صفحتي
دعني أرسمْ وجهك
وأمطر
طويلاً
أنا التي
تنتظر
في يباسك.

طيور السعد

ولدت
تحت برج الخسارة
طيور السعد
مرت في الفنجان
وحادت عن سمائي
من أحببت
أهداني للنسيان
الأصدقاء
جفوا
تحت شمس
الندم.

* شاعرة من سوريا

قصائـــد

نجاة علي ★

ضجيج الموتى

ستكونُ هزائمي مريحةً لكم هذا المساء، ولا حاجة لي بكم «فتعيّروونني» بهذا القبر الضيّق، فهو يناسبني تماما، وسأودّعُ ـ بسعادةٍ بالغة ـ حُفّاره، كي أهرب منهم ومن أشياء كثيرة لا أعرف معناها بالضبط : الرحمة، والفضيلة، ورائحة أمي المخيفة، التي تتجول بحرية بين غرف البيت، والتى علمتني سوءَ الظن والوقاحة، لابدّ إذن أن أتخلى عن هذه الأوهام البلاغية، التي تورطتُ يوما في عشقها، وأن أحاول أن أهشّ هذا الذبابَ اللعين، الذى يروح ويجيء فوق رأسي، فيصيبني بالدوار والغثيان، فأبصق على نعشي، وأتسلّى باصطياد العناكب المتوحشة، التي تركت بقعًا فاحمةً على جلدي، أيضا هذه المنضدة المعوجة، تلك التي جعلتني أخلطُ بين صورتي وصورة الذين أفسدوا حياتي وعطلوا وجودي، أخرجوها من المشهد كي أستطيعَ أن أرى الأشياء عارية، فلم يعد بإمكاني الآن أن أخفي رغبتي في أن أردّد :

« الحياة لا تساوي شيئا، لا تساوي شيئا الحياة »

أغنيةٌ قديمةٌ وباهتة، تعلمتُها من هذه الجدران البيضاء المشقوقة، حين كنتُ أبحثُ عن نكاتٍ مفجعة ومسلية، أحكيها لكم ثمّ أصيرُ بعدها كائنًا مشوّشًا تلتبسُ عليه الأمور، وربما مهرجًا أعمى يحملُ صليبَه بحماس، وخفة زائدة، لا تتناسب أبدا مع نحافة جسده، وضعف مفاصله التي أوشكت على التفتّت، سأقولها بثقةٍ هذه المرة : «سقوطكم واقعٌ لا محالة». كما أنني لا أصدقكم ... فأيديكم ملطّخة ... ولا أحدٌ منكم أيضا يستطيع إخراجي من القبر، ولا حتى هذا الولد، الولد الذى قالت عنه النبوءة، تلك النبوءة الساذجة، إنه جميل كالمسيح، وإنه سيأتي يوما إلى ذلك المكان الخرب، والذي يدّعون دوما أنه غرفتي، ليعيد طلاءها من جديد، ثم يوقظني بلمسة سحرية من يديه، هذا مع أن سكّينه الحادة ما زالت مغروزةً في عنقي منذ ثلاثة أعوام، وصوت تقطّر دمائي يفزعني ليلا، ولا أحد يلتفت إليه غيري . وعلى الرغم من هذا، سيكون رائعا حقا، ذلك المسيح الجديد الكاذب، الذى سيهبط عليّ من السماء، السماء التى قاطعتني دون أسبابٍ واضحة، ليفكّ تلك القيودَ الأبدية، لابد إذن من التهيّؤ لتلك القيامة الوهمية ، ولن يكون هناك بالطبع مشكلة في مصادقة بُلهاء آخرين، أكثر منكم تواضعًا، يساعدونني على خلع روحي الثقيلة، التي أصابها العطب، وربما أفكر في الانحدار إلى هذه المياه القذرة، حتى أستمتعَ بملامسة تلك الضفادع اللزجة، والعقارب التى تقطرُ صديدا في رأسي، وتمنحني رغبة متأججة في الرقص، الرقص الذي تدربت عليه جيدا في الظلام، هذا بالطبع بعد أن أضع غمامةً سوداءَ على عيني لأداري انفصالها الشبكيّ أمام المتفرجين السّذّج، فليس هناك ما يستحقّ العناء . يكفيني إذن هذه القبور المظلمة التى لا تقلق أحدا غيري، وتلك الكلابُ الضالةُ التي تنبح حولي وتطارد ظلي النحيل،

★ شاعرة من مصر

لتفسد عزلتي وتشعلُ الهواجس المُرّة التي تنخرُ كالسوس في عظامي أو تجعلني أنتظر دائما ما لا يجيء.

قرب حائط مشقوق

بياضُ شَعرك
يزيدكَ فتنةً
وبدانتُك
دليلُ إفراطٍ في
الحياة .
أيّها المراوغُ العجوز
لا يعطّلنْك شيءٌ
ولا حتّى هذهِ الفتوقُ
بيننا
أو تنتبه لجثتي التي
سأحملها بهدوءٍ
للخارج
لأنعم بالبرودةِ
تسري بين خلاياها .
فلا تحاول استدراجي
مرةً أخرى بحديثٍ
عن بحيراتٍ هادئة
وجناتٍ خضراءَ
نرحلُ إليها
معا
مثلي لا يحلمُ .
فلا تجعلْ يديكَ
تحتضنانِ كفّي
هكذا ،
كفّي التي تقبّلها
ـ بحنانِ طفلٍ ـ
ولا تحاول قراءتَها الآن
فخطوطُها غائمة
مثل مِطفأةٍ معتمة
وهي لن تقول لك
مثلا
إنني أفرطتُ في
اليأس
وفي السّير لساعاتٍ
طويلة
ـ بلا هدفٍ ـ
« أنتظرُ الليلَ ومن بعده
القبر »

....

ليس أمامي إذن
سوى إضاعةِ الوقت
أو البحث عن حائطٍ
ـ أي حائط ـ
شريطةَ أن يكون
قديمًا ومثقوبًا
أجلسُ قربه
أدّعي – بزهو – عنده
المعرفةَ المُرة ،
ثم أهذي بأسمائهم
حتى أراهم
هؤلاء الذين غادروني
في الزحام
... ودون إشارة .

أشجار الحنين

عبدالله البلوشي ★

(إني نظرت إلى الكون وتكوينه.. والى المكنون وتدوينه..

فرأيت الكون كله شجرة.. وأصل نورها من حبة «كن»).

محي الدين بن عربي

لم يبحث عن الزهرة المخفية

سوى من عبروا إلى هناك

إلى المدى المنفتح على مصارع الموت.

اقتطفوا لأجسادهم زنابق الدمع

ومضوا

كأنهم قطرات مياه.

كانت تدثرهم ظلال الأشجار

كسيحةً..

من أثر دمعةٍ أو التماعة

عيونهم في هزيع ليلها المترع

بحكايات أطفال موتى.

كل ندبة تشي بحبها لأقدام عابرة

حيثما نظرت إلى صفاء العالم

ولقبة السماء التي تجاورني قليلاً

في لحظة حدادها الأبدي.

قلت : فلتحل البركة على الأشجار

على المياه.. صانعة رفيف الطير

وباعثة قسوة الكائن.

ولتنم الخطايا في أديمها الأعمق

وليبقى الملاك.. ممجِداً لهذا الكون الأغر.

* * * *

قلت: للطفولة تجاويف

ولها القمة الصاعدة حد الشمس

كل حجر جاف

وكل دمعة لا تُسفح

إلا في حدود القسوة

وليس لهذه العين

التي تشبه مياهاً نازلة

من قمر مكسور

سوى أن تلتئم بتلك النجوم

العابرة كأقدام نورس ساطع.

عيوننا على الأشجار

العبرة بقاماتها

تلك الأشبه برأس

فصلته مقصلة الريح.

★ شاعر من سلطنة عُمان

مفعم هذا الرماد بالموت.
الدمعة في عيون العابرين ليلاً
هي من تحدثهم عن الأفق اليتيم
إذ لم يروا سوى الظل لحزن السموات
ممهداً..
نهب للأشجار قرابين مياهنا
قسطاً من أغنيات صغارنا
المثخنة بجراح القسوة..
أو ربما نهبها
دفقاً من دمائنا ساعة حراكها المميت.

* * * *

إذاً
غادرنا كل شيء
حتى رفة الفراشات الحانية
كحضن أمومي على الأجساد.
الرعد غادرنا
والقبرات هجرت أعشاشها المقدسة.
حتى الغيمة.. عشيقة الجبل الندي
ذابت هنالك في الأعالي
وأودعته كناسكٍ
يرمم صورته للعالم.
وحيدا.. تبصرت ذلك كله
وحيدا سألت قلبي العاثر

ترى من أين يتسلل كل هذا الموت؟
وكيف تسقط الشجرة
في قيامتها الأخيرة كفرس نازف؟
إذ كانت هي العشق.. أبداً
هي من أرهفت سمعها لي
عندما الكائنات مختبئة وصغيرة
وحدها
من منحني النار المضيئة
كقرنفلة الشتاء
وحدها
من وهبني أسرار طفولتي
ببياض أبجديتها المرير.
لكن
تبقى لليل حقوله
في الطرف
القصي للعالم
هناك أبصرت
الورقة اليانعة
تكابد بقاءها..
لتحبل خاصرة
الجبل المنسي
بشجرة وحيدة
عالياً
ترسل بكاءها إلى الله.

قصائــــد(*)

أحمد شافعي★

ثم هي اندفعت في الكلام، ثلاث عشرة دقيقة، وبعد أن قام، وفي ارتباكته قلقل كأس الماء، وبعد أن غاب تماماً عن بصرها، سكتتْ، وفتحت عينيها على العالم من جديد.

الحقيقة أنها افترضت غيابه، مثلما افترضت وجوده. أما كأس الماء الملموس، الوحيد الملموس، فظل يهتز، حتى بعد أن قامت، وغابت، وصاحبُ المقهى أحاط المنضدة بسورٍ قصير.

غيرتُ المقهى، وأحببتُ مقهى غيره، ولا يزال أصحابي يضربون لي مواعيد في المقهى الجديد، وأنتظرهم، مستمتعاً بالماء الذي لا يقع، والكأس الراقص على جميع أنواع الضجيج.

أجدادي لم يعرفوا الأبجدية، وبينما هم في طريقهم رموا سهامهم كلها ولم يحصلوا مع هذا على السماء كقنفذ، ومن ثم لم يذهبوا الى الحرب ولا إلى الصيد. ولم يورثوني كلاماً والحجارة تركوها لي حجارة، لا ملونةً ولا منقوشة، وأجدادي هزمهم الجميع ولم يسلبوهم حيرة العيون ولا أي شيء.

فقأ أكبرهم عينيه ذات ليلٍ وصاح «لم تزل السماء زرقاء» وألقى بكل شيء الى النيل ما عدا روحه، ولم يكتبوا حكايته فأين الحكاية، ولا اخترعوا الأبجدية.

وكانوا يفرون إن شعروا أن طفلا سيولد فيهم، يتركون مكانهم وحُبلاهم ويقطعون في ذعرهم المسافات تلو المسافات فداروا هكذا تسع مرات حول الأرض، وبغتة وجد أحدهم نفسه وحيداً فبدأ بأن تذكر الحبلى التي لابد وضعت ثم تتابعت الصور بسرعة: السهام مطر معكوس، الأعداء المنتصرون على الهواء، العجوز نائم على صفحة الماء والسماء لها لون آخر لأنه يريد ذلك، الأفراد- كل واحد في ظروف خاصة- يختفون نفس الاختفاء.

إن الايقاع الذي تتحرك به الحياة في الخيال بديع، لا يمكن أن يقاومه راقص حقيقي.

راقد جنب امرأةٍ نائمةٍ، بحيث لا أعرف أين هما يداي، إنهما لا تلمسان شيئاً، ولهذا اللذةٌ كالتي يدخرها الشيطان لا يزال، وجسمي كله أيضا، ولكن قليلا قليلاً، ليس كمن يغرق، كمن يصعد من حوله الماءُ من غير جلبة أنا، لابد أنني في حلمها وأنني قوقعة على أذنها وهي تسمع «أنغام**» تقرأ نشرة الأخبار.

اللونُ الورديُ لا يشمل الأشياء أمامي، فقط كل شيءٍ واضح كأنه تمثال نفسه، المخدةُ، الببغاء مكتوم الأنفاس، الدولاب، وما تقوله «أنغام» يؤكد أننا في خطرٍ ما دام العالم في خطرٍ ما دمنا من العالم، بينما لا شيء يؤشر إلى شيء: كقاعدة عامة.

* * *

بعد أن انقشع الغبار الذي كان كثيفاً جداً، لم يكن هناك سوى بالونة حمراء منفوخة بالدموع، وحدها في أفق كامل بلون الثلج. الغبار الذي

★ شاعر من مصر

بسبب ديناصور كان يجري وأمامه الآدميون يجرون. ثم الآدميون يجرون وأمامهم قطيع البقر الوحشي يجري. ثم الآدميون يجرون، لا شيء أمامهم، لاشيء في الخلف.. وإذا بطريقٍ مرصوفٍ والعربات جرت وتجري وستجري، مع غبار - هذه المرة- أقل وأطول وخانق للشاعر والرومانتيكي والقروي.

لا شيء يساعد على التكهن بما حدث للدموع، إنما البالونة بلا ثقبٍ واحدٍ، وبعقدتها لم تنحل، ذابلة، منكمشة مثل واقٍ أخفق، مهملة جنب جدار، وحين نظر إليها الطفل قالت له أمه «إياك»

ذلك الطفل هو أنا

حاولت أمي دون جدوى أن تتذكر الحكاية برمتها. والبالونة، وما حدث لها يجعلني غير ناقم على أمي. لحظة واحدة

آلو.. نعم.. نعم أنا أحمد شافعي.. أهلاً أهلاً

.. آ.. أهلاً أهلاً.. وما الذي يمكن أن يمنع..

غداً.. آ.. الذي خلف الميدان.. جنب

السنترال.. أوكي هناك.. لا لا هذه أسهل حاجة،

فلن تجدي مني اثنين في العالم، فدائما تتدلى من فمي

بالونة حمراء.. مرتخية.. مرتخية خذي بالك..

وبمجرد أن أتكلم تأخذ قوامها.. لحظة واحدة

أنا آسف جداً نكمل القصيدة فيما بعد

- لا .. لا.. ولا مشغول ولا حاجة.. لكنه

شحاذ لحوم وصرفته وخلاص

* * *

اشترك أربعتنا في نقل فناجين الشاي الى ركن المائدة، وبعد ذلك أخذتُ تتلو في خجل ورهبة، فيما لاحظت أنا أن هناك ثلاثة فناجين فحسب

قال: وأنا قبلت زواجك

خرجنا، أنا، وتامر وهو الشاهد الثاني، وفيما نمشي قلت له: أعلى رأسك فنجان شاي ببخاره. كالسحابة التي ظللت رأس النبي الى الشام

في الشام ضاع كل أثر لتامر. أما أنا فجلست على أدنى درجة في السلم الذي يؤدي الى السماء الأولى ومنها إلى بقية السماوات، ومن ذلك المكان تفرجت لعدة سنوات على المعارك اليومية الشيقة بين اسرائيل والفلسطينيين، وحين بلغت الأربعين تذكرت:

كانت المائدة مستديرة فأي ركن إذن وضعنا الفناجين فيه؟ لابد أننا عملنا المستحيل، عملنا مربعا من دائرة، فاختفى فنجان، وطار اثنان واستقر الأخير في يد العريس الجالس وحده في شرفة الشقة المفروشة في لباس أحمر ولا شيء في الشقة من خلفه غير سجادة كتلك المفروشة في أنتارتيكا، ثم في وقت آخر يستقر الفنجان في يد العروس الوحيدة في منتصف انتارتيكا لا تجرؤ أن تظهر في الشرفة المطلة على سليمان باشا.

وحين يحدث ويلتقيان، في يوم عطلة، لا يجد الفنجان من ينظر إليه وهو يعرف أنه أصيص من نوعٍ ما لزهرة من نوعٍ ما، سرية تماما.

تستطيع عبر هذا الشباك أن تعود إلى العالم وأن تنهي الرحلة الشاقة ياه يا رجل كأنك كنت تطلع نخلةً تنمو أثناء ذلك وبينما يقع لحم الطفل ويكمل الطلوعَ لحمُ الشاب وهكذا، تمني هي نفسها بأن تكمل الرحلة ويصبح الماء والهواء والتراب بلحاً أحمر ياقوتاً للأكل

لكن الشباك أنت ابتلعته مثلما ابتلعتَ العالم.

---

* عن زفاف بلا تفاصيل، في كافيتريا الهناجر، يوم ٩/سبتمبر/٢٠٠٣م.

** مطربة مصرية.

فواصل الوهم

فاطمة الشيدي★

مقاطع من سيرة امرأة تشبه الماء *

هكذا . . . .

هكذا . . . . . .

مستوية على وجعي

أعيد تسمية الأشياء في ذاكرة الرمل

أرتب حفنة الهواء في رئتي نفسا نفسا

وحيثما أنا أكون

* * *

ملتوية كلحن الناي الحجري في مسام الصحراء

منشطرة كشمس في ظهيرة كسوف

ولا أحد . .

لا أحد

ينسى يديه على حافة الغربة

أو شفتيه بين يدي لغة غير مترجمة

والطريق طويل

متى تنقصف هذه الغصون الباهتة

والأوراق الصغيرة

* * *

منذ زمن و الأقنعة تتاجر بي

في مزادات الليل الأبله

والحرقة تحتكرني دينارا في حصالات اليتم

عمياء هذه اللغة التي تضع

كمامات الحرف على صدري

منفتحة كالحلم على كل الاحتمالات

إلا على شيء

يشبه سيرة الماء في ساقية الغبش

* * *

لجة تدلك قدمي الفجر

تغسل جبته الخضراء

راهب لملم جدائل السمر من آفاق الحكاية

* * *

يوم مولدي

كان مختلفا

المفازات تسلقت الكون

نشقته عطر الحرقة

بخّرت الوجوه السمراء بتعاويذ العطارين

وأسندت أحلامهم الجرباء

بأرجل الدود الوهنة

* * *

حزن موغل في سماوات البهجة

أعذاق تتدلى من رحم الفجر

تهيأ الرمل للإبحار الأسمى

في بوتقة الوجع الممتزج الرغبة

في صهاريج العطر المسفوح

* * *

ورشة عمل بكل فواصل حرقتها في

رأسي المنذور لفجيعة صبح قادم

الروح كجذوع النخل

مصلوبة فوق صواري البرزخ

تتهدل كل الأفنان صلاة

أسراب من النمل الأبيض

تسافر في كتب الرحالة

تتقمص صوت الحادي

★ شاعرة من سلطنة عُمان

في الرحلة الممتدة في كتب التاريخ
ثمة ربان بساق واحدة
يغازل ربة البحر
يشتهي لثم زرقتها المغرية
يرسل بنيات الحور
كي ترتق جوارب اللثغة الصفراء
وتضفر آهات الزبد عند بحر صحار
* * *
ينسبني البحر إليه
ابنته
زوجته
أو ابنة خالته الصحراء
التي عشقته من زمن الخلق
كي تقاوم مد الحرقة
وتغسل شعر الرمل عند ضفافه
بقسوة جلاد
* * *
هكذا..........
هكذا..........
أعصر ليمونة العمر قطرة قطرة
أنزع ريش الأيام
عن صدر الغفلة في بطن الحوت
أرمم وجه الصنم الأوحد في عمري
حين يشتهي يقضم قطعة خبز
وهو الأدرد
غلالته سوداء
أنزعها
أعري بصره المرتد
أفضحه
أبادلها بعباءة أمي
لا وقت لدينا
فلنكتب....
يكتب آخر سطر في الحفلة
* * *
مصطنعة الضجة أعبر الدرب
حلقات العمر فارغة
فارهة كالفساد
أتبختر
مشدودة
كوتر في جسد اللحظات
أحدق في جبهة العمر المعصوبة
تتلاشى الزرقة
نسي البحر أصابعه تتخلل شعر الرمل
نسي قبلته على حافة الموجة
سافر
أسى القمر من لوعة عمره
* * *
أقضم أظافر الوجد بهذيان
امرأة الحلم الآخر
كان قد سماني
تركت عمري في جبته المصطنعة
وحفرت لي عمراً آخراً في كبد الظلمات
* * *
يجب أن نآخي ظلال الأشياء
ونسند العمر السافر للفزعة
كي نكمل كذبته البيضاء
ونداري شموع العرافين
والسحرة
ومغايبة الجبل الأخضر
وجبال الحجر الشرقي
ونتقمص دور الجمل الأجرب في الصحراء.

• مقاطع من نص طويل يحمل نفس الاسم

ضجـــر

يحـيى النـاعبي

في حضرة الصوت
ذلك الذي يعلو
يحمل معه حقيبة دعاء واحدة
وككل مرة
يرجع بفأس الحيرة
ومنجل الخيبة يكسر قلبه
يحبل بالصمت
ويشلح حنقه للشوارع
المضاءة للغريب
حتى وإن كان
مخاضها الطين.

* * *

في ملاذه منذ أن
وأدته أمه
يصحو بالليل
يزيح عنه التراب
ويستأنف رحلة الهذيان.

* * *

في ضوءٍ شاحب
يرسم صفحاته بهشاشة اللحظة
وعلى مرأى الجلادين
وصل جسده مداه
غارقاً في الهاوية
يداه ينعشها هواؤها
مضماره تسابق فيه الريح
سفنه تضجرها الرحلات
في الوصول الى اللامكان.

* * *

ظل حائراً في ضجره
استدرج رقصات عدة
عاجزاً
أي ابتسامة تنزلق في مسائه
الذي يشبه القبر.

* * *

بقدمٍ باردة
استأنف طريقه
وبألف قلب ملون
غيّر أحذيته
محطات كثيرة نحت فيها ذاكرته
وهذه المدينة بدمها البارد
وولعها في مطاردته
تذبح عصافيره
لجريمة صمته.

* * *

الليل بصحرائه المعتمة
خوذة العراة
والوحشة تستوطن دواليبها
لم يعد جسده قادراً
على رفع هذا الغطاء
ما أثقل غيومه
حين سماؤه تنزح للبعيد.

* * *

محارة الوقت
يستأنس بها في مختبر عمره
علّ تجاربه كل مساء
تسبق عينيه
ويشتم منها لؤلؤته المفقودة
الحواس
خارطة صماء
وبلا رحمة يفُقده التكرار.

من أين تهبُ الريح على «جيْبور»؟

خـــليل النعيمي★

مفعم بالأحاسيس والأمطار، أمطار الروح التي تتجمع كالغيوم، أبدأ الرحلة الهندية نحو الشمال.

الرعاة يهشون على أغنامهم فوق الأوتوستراد. والأغصان المليئة بالطراوة تنود على جانب الطريق. تذكرني بعنق «الغزالة» البرية، وهي تصعد العلْوة، متمايلة للقاء الحبيب.

النسيم الحريري يملأ الأنفاس برحيقه. والأعشاب الشديدة الخضرة، تلغي، دون عناء، كل مصدر «فكري» للتلوث.

كلما ابتعدتُ عن «دلهي» اقترب أكثر من الهند! صرت أفكر. لكأنهما النقيضان. وبدون هذه «الأنقوضة» ليس للهند طعْم.

في شمال «دلهي» سأتوقف عند تمثال «شيفا»: إله الهند الأول. رجل جميل مثل امرأة، على كتفه الثعبان الكوبرا. وعلى رأسه هلال القمر. وهو ينظر الى العالم (لا إلى الغيب) بابتسامة متفائلة، البخور يملأ الفضاء المحيط به. والهنود ينحنون داخلين، وخارجين. يباركهم «شيفا» المهيب، ملْهم البشر المسالم،أبو الإله– الفيل: «غينيشا».

في ساحاته الخُضر المليئة بالعطر والبخور، أتوقف طويلاً أنظر، مأخوذاً، إلى السَمْت: سمت المكان الذي يتحمل كل هذه الصلوات الصامتة، بتواضع. لكأن الناس فقدوا أصواتهم! عيونهم مفتوحة، ولكن لا ترى أحداً. ينظرون الى أعماقهم،لا إلى «مظاهر» الآخرين. أحسهم يدخلون «كل شيء» في بواطنهم، وقد هيأوها، بتنظيفها من كل رجس! هيأوها لتسع العالم بلا اكتظاظ. أي «شيفا» الجميل، امرأة أنت، أم غلام؟

أحب أن أكتب، كثيراً، عن «شيفا»، الإله الذي شغفني حباً! وقفت، طويلاً، تحت تمثاله المتناسق الأركان. أتملى، بشغف، وجهه النضر مثل وجه عذراء، لعوب. حسبته امرأة منذورة للغواية، وهو «يستوي سيداً قَحما»! كما تقول أخت «طرفة ابن العبد» عنه!

لنظرة «شيفا» بُعد ميتافيزيقي صارم، مع أنها مملوءة باللين ولضخامة حجمه، فإن نظرته الغريبة، تلك، لا تغطي الكوكب الأرضي، وحده، وإنما تنطلق إلى ما هو أعمق منه، وتبدأ الجبال (التي قذفتها الهيمالايا) بالظهور. فما تناثر من «شظايا»، من قمم «الهيمالايا» الساحقة العُلو، مهما كان صغيراً بالنسبة لها، يبدو للرائي جبلاً عظيماً. أين تلال «الجزيرة» الخرساء من هذه الضخامات؟ وأين هضيباتها القزمة التي كنا نسميها: جبالاً؟

«تُنبئ الأرض عن أهلها»! هذا ماصرت أعتقد به منذ سنوات، وسأرى إن كان سيتأكد هذا الاعتقاد، اليوم.

«أحمد النعيمي»، «أبو بتْلة» الذي كان أبي، ذهب، ذات يوم، على ظهور الجمال، إلى «ديار بكْر».وظل يحكي لي، طيلة حياته، عن رحلته الكبرى، تلك. كيف تزوج، وتطلق، وتزوّج، من جديد. وكيف زوّج امرأته التي ادعى أنها أخته، ليقبض المهر، مساء، وفي الليل، (قبل الدخلة) ينهبها ويطير.

وأنا، لمن سأحكي الرحلة الهندية، إن لم يكن لنفسي!

في أول «راجاستان»، توقفنا عند أقدام الجبل البركاني الذي قذفته «الهيمالايا»، بعيداً، مثل حجر صغير يقذف به عملاق. في بستان هادئ وجميل قعدنا. قعدتُ أنظر النور المتفاوت الأشكال والألوان. لكأن الطبيعة ألبستْ كل غصن ثوباً من ضياء لا شبيه له! والطيور المحلّقة فوقنا تشي باتزانها عن روعة السماء. لماذا لا تخاف الطيور الكائنات، هنا؟ ومن أين لها بهذه الأجنحة المستوية مثل السحاب؟

العامل الهندي، البسيط، الأشيب، لم يتوقف عن النظر إليّ، ولا من لمس شعري، ومن آن لآخر يعيد سؤاله الوحيد عليّ: – من أي بلد أنت؟

وأسميّ له «البلدان» التي أنا منها، دون أن يكف عن السؤال. لكأنه يطرب لكلامي، دون اهتمام بمحتواه! لكأنه يبحث عن الصوت، لا عن المعنى. وهو ما أثار دهشتي. ووجدتني أنجذب إليه. إلى بساطته الرائعة، وانعدام حيائه.

فها هوذا قد بدأ يحكي لي «بلغته الصَمّاء» مآثر الجنس، وفضائل الاتصال. ومزايا الأجساد. وأنا استمع إليه باهتمام كبير، محاولا أن أفقه: لم يعذب الناس، عندنا، أنفسهم بالشروحات، والأمثلة، من أجل توصيل «تفاهاتهم» التي، مع ذلك، لا تصل إلى أي أحد، إن كان التفاهم الانساني يمكن أن يتم بمثل هذه السهولة؟

أما صاحبة المحل، السيدة السمراء الغامقة، ذات الشفاه الحمْر المليئة بالشهوة، فقد كتبت اسمي «بالهندي» (كما يقولون عن لغتهم هنا)، وأهدتْ ما كتبته لي. ومن تحت حواجبه المذهولة تطلع الرجل القديم إليّ، وهو يحكي لي، صمتاً، عما يملأ رأسه من هذيانات. قالي لي. وقلتُ له. وتفاهمنا، وتآمرنا، دون صوت. آه! كيف تشعل امرأة «ساذجة»، مثل هذه، نيران الغواية! وكيف تملأ

★ روائي وطبيب جراح يقيم في باريس

مكاناً خاليا، بالانس، وتؤثثه برغبات بلا حدود! ماذا كانت تقول السماء بعينيها؟

«دلهي» تخنق الكائن إنها كابوس يومي. وبفضل «بابو» وأمثاله من «الدلالين» الحديثين(أريد أن أقول من دلالي الحداثة)، فقد تحولتْ إلى فخ! إلى فخ مرعب بالنسبة للسائح الصغير من أمثالي.

هنا، في راجاستان، بدتُ أتنفس. الشمس أراها بوضوح (ولم ارها، أبداً، خلال وجودي في دلهي، مع أنها ظلت تشرق وتغيب)! وهواء السهول الخصيبة، ذات الاتساع المهيب، منعش ولطيف. النظر يأخذ مداه بلا حدود (وقد كان مقيداً بأمتار محدودة في عجاج دلهي)!

الناس، هنا، غير لزجين، ولا عدائيين، مثل أهل دلهي. وعلى شفاههم ابتسامة «عادية»! وعندما تقبل عليهم،ينظرون إلى وجهك، لا إلى حذائك، كما يفعل الآخرون. يحيونك، وكأنك ضيفهم الخاص، مع أنك تجلس في حدائق الله. ويقدمون لك الخدمة وهم مبتهجون.

الرصاص الذي كان جاثماً على صدري ذاب! ولأول مرة، منذ سافرت عنهم، أتذكر «سلوى» و«شام» و«نجد»! كان «رعب» المدينة المكتظة، المليئة بالنصابين الصغار، يمنعني من الالتفات إلى قلبي! ولم أستطع أن أمنع نفسي من النظر إلى المرآة، لأتأكد من أن الابتسامة تملأ وجهي، عندما رأيت نبات «الزل» الرشيق يتفهفف في الريح. في ريح «راجاستان» العليل. آه! زلّ «الخابور» الطاعن في التاريخ.

سهول «راجاستان»، الحمر الواسعة، ونبات الزل الجميل المنتشر في ضفافها، وبيوتها الطينية الواطئة، وكثرة الجمال الراعية في روابيها، يعيدني إلى «الجزيرة» السورية، ذات الألق التاريخي العريق.

على حدود «بادية الشام»، في القسم الغربي من «الهلال الخصيب»، تتمدد «الجزيرة السورية»، فاتحة أركانها للتاريخ. هياكلها الكثيرة، هياكل المدن– الأم: مُدن الحضارة المتوسطية الأولى، وقد تحولتْ إلى تلال من التراب والصفيح، تعطيها بُعداً مليئاً بالأساطير والخراب. تلال تثير في النفس «وحشة ميتافيزيقية»، لا علاج لها! فوقها،كان أبي يُقعي مثل طير في نهاية طيرانه، ينظر في الخلاء الشاسع، يميناً وشمالاً، قبل أن تجيئه نوبة الحداء الحزين.

هنا، أنا بين عناصري، وأحابيلي، أعرف هبة الريح، وأتمتع بنور الشمس، وأنظر المدى، وأنا اختبئ في ذاتي!

«جيبــور»!

«جيبور» مدينة جميلة، محاطة بالجبال من جميع الجهات تملؤها الفيلة التي تمشي مختالة بتزييناتها البارعة. تزيينات مرسومة على أركانها بعناية لا حد لها. فيلة عظمى يقودها صبية نحاف. هي واسطة النقل الأولى في «جيبور». تليها الجمال ذات الوبر الناعم والصقيل، والتي تتمتع هي الأخرى باهتمام هي جديرة به. «جمالي» التي رعيتها في «بادية الشام»، في «جزيرتي» السمراء العتيقة؟ كيف لا ارتبك في «جيبور»؟

بيوتها حُمْر، نظيفة شوارعها مستقيمة، ومعتنى بها، هذه الـ«جيبور» إذا كانت دلهي تبدو وكأنها بُنيت بشكل عشوائي فإن «جيبور» على العكس منها، بنيت وفق مخطط مدروس، المهاراجا «ساوائي جاي سنج» الثاني، الذي كان، هو نفسه معمارياً، خطط لها، وبناها وفق تصوره الباذخ. وهذا المهاراجا الذكي كما يقال، عرف كيف يتحالف مع المغول المسلمين ليصون «المدينة الزهراء»، أو «الحمراء»، وهو الاسم الذي افتتحت به «جيبور».

بواباتها الحُمر الشامخة، وجوامعها الكثيرة، تذكرني «بمراكش الحمراء» في المغرب. في شوارعها تتجاور الجوامع البسيطة، المحفورة في الأرض، مع أماكن العبادة الهندوسية المبنية بنفس الطريقة. هنا لا ضرورة للبذخ لكي يتعبَد الناس ولا مانع من أن يتجاور المؤمن بالله و«الوثني» الذي يسجد لصنم «بوذا».

تعدد الآلهة والأديان، والاتينيات، هو الذي يسود الحياة الهندية، وسمته «التوليرانس»، أو التسامح، التحمل، التقبل، التفهَم، أو هذه كلها، مجتمعة.

لا أحد ينْهر البقر في «جيبور»! وتقف السيارات في صفوف طويلة، لتمر الأبقار بهدوء، وبانتظار «أن تحل معجزات كثيرة»، يحلقون تحت الشجر القصير لحاهم! وتحته، يأكلون، ويتغوطون، وينامون، أيضاً. الأرض بالنسبة لهم بساط والسماء غطاؤهم الذي لا يبلى. التراب ليس نجساً، والماء، كلها، نظيفة، والطعام، إن وجد، فهو مستساغ، مهما كان نوعه. وشكله.

هنا، سأكتشف «غباوة» الأعراف والتقاليد. سأكتشف أن للحياة وجوها لا تحصى، وكلها سليمة، وممتعة! من أين تعلمنا التزمت والإنسداد.

سأكتب كثيرا في «جيبور»، وعنها، لأن متعتها لا تنتهي، حتى أبقارها مدللة وسمينة! للجمال رهبة! هذا ما سأشعر به في «جيبور» المدينة الهندية الحمراء، أو «مراكش الهند»، إذا أحببت أنظر! أمام بائعات الخضار المرصوفات تحت جذع شجرة عملاقة، سأتوقف طويلاً، اللون الأخضر الذي يزين ثيابهن يوحي بالحب والحياة، وهن لا يبالين بمن ينظر إليهن، الحياة تدافع عن نفسها بعدم الاكتراث.

الشارع الأحمر الرئيسي، سأمشيه حتى النهاية، حتى «الجامع المسجد: «جامع جوهاري بازار» في «جيْ بور»، كما هو مكتوب بالعربية، على حيطانه. سيستوقفني العشرات من الناس. وسأظل ماشياً، دون تردد، حتى النهاية. لا، لم أعد أريد أن أقطع المتعة الى أنصاف، ولا، أن أخيب ظن نفسي في نفسي حتى ولو مرغماً،

ثمة حدود لا يمكن للكائن أن يصلها، ومع ذلك عليه أن يصل هذه الحدود التي لا يمكن التوصل إليها، أبداً، وليس ذلك مناقضا للمنطق، على عكس ما تتصورون. والآن، عليَ أن أمشي.
كنت أريد أن أنزع عن قدمي كسل دلهي، وخمولها. أن أثأر لمنعي من المشي فيها لعدة أيام. أيام قضيتها مقرفصاً في «طراطيراتها»، الصاخبة، المنطلقة في الشوارع الشديدة التلوث، بجنون! من أجل أن تصل الى أين؟ إلى لا مكان، بالتأكيد، بعد أن تحولت المدينة، كلها، إلى «متجر» مفتوح على الجهات، على جهات الكون الأربع.
عندما التقيت بالصدفة «المخطط» لها بعناية بالغة، من قبل «بابو»، بصديقي الجديد «رامزي»، في حي دلهي الشعبي المهمل،وشربنا الشاي أمام دكانه الخشبي الذي لم يزره أحد غيري، منذ ايام، ربما، فرحتُ كثيراً، ربطتنا اللغة العربية على الفور! أية علاقة تقوم بين الكائن وبين اللغة التي رضعها مع الحليب؟ لا! لا شيء يعادل الأمان، والاطمئنان، الذي يشعر بهما غريب يسمع أحداً يتكلم بلغته (حتى ولو على الريحة)، وبخاصة في وضعي «الدلهوي»!
اشتغل «رامزي» في الخليج لسنوات، عند طبيب (أيكون قال هذا، وقد عرف اني طبيب جراح، إذ لابد أن «بابو» قد شرح له كل شيء قبل أن يجيء بي إليه: قبل أن يبيعني له، بالأحرى)! والطبيب يدعى «حجر». وهو من العائلة الحجرية الشهيرة في الدوحة. كما قال. المهم، أن بضع كلمات قالها لي بالعربية، كانت كافية لكي أتخلص من «وضعي الحجري»، وأغدو ليناً كالعجين، بين يديه.
وهو ما ذكرني «بلين» المرأة المشتهاة، عندما تدرك صدق اشتهاء الرجل لها، ورغبته الحميمة فيها. انها، عند ذلك، تفقد كل مقاومة، على العكس منها. عندما تشتهي، هي، نفسها، الرجل، حيث تستطيع أن تسيطر في هذه الحال، على رغبتها، ومع ذلك، صدق «رامزي» في قوله، وجاءت السيارة البيضاء في موعدها، لتقلني إلى الشمال الى الشمال الهندي الذي أختال فيه، الآن.
في هذا المساء الجميل، وأنا أتابع الرقص «الراجاستاني» بحركاته المملوءة بالحسيَة والحماسة، الحسيَة المتناثرة من أجناب الراقصات الممشوقة من كثرة الوثب والتفلُت، أشعر ان رحلتي قد تصيب نجاحاً ما، بعد أن كنت متأكداً من فشلها! وأكاد أوقن، الآن، أن ما خشيت أن يتحقق لن يتحقق إلا في أحلامي! وليس ذلك علينا بغريب.
في «جيبور» سأقف في الظل طويلاً: ظل «قصر الهوا»! مقابل «هوا محل»، وهذا هو اسمه بالهندية، سأستحضر غابر الأزمان، حين كانت النساء محل حيطة وافتتان، كانت نساء المهاراجا العظيم يتبصرن من وراء طوق «هوا محل»، مستمتعات بالريح الغربية الآتية من بعيد. يرين كل شيء، ولا يراهن أحد غيره (أو هكذا كان يظن)! فالمرأة لا يغلبها إلا الله عندما تريد أن تتمتع بوقتها. هذا ما أكده الحكماء، جميعاً: حكماء الغيرة والنميمة، أهل الألسنة الطيبة مثل عصير جسد مهْصور.
«قصر الهوا» رفيع وجميل قصر تتخلله الريح متى هبَت، وفيه يمكن للعين أن تظل طليقة، مثلما في بيت مشيَد في الفلاة. وهو ما لم تتمتع به الأعرابية التي لم تألف القصور الكتيمة. أيكون باني «جيبور» قد قرأ أشعار تلك الأعرابية الرافضة لكل قيد: لبيت تخفق الأرواح فيه.. وعرف، بالتالي، مدى الأثر الذي يحدثه النظر الى العالم، حتى ولو من وراء حجاب من المرمر الرشيق؟ إن الكائن المحروم من الاتصال، كائن معطوب. وهو ما يشرح، ولو جزئيا، مآسي «خواتين» الترك، وغزارة شحومهن.
واجهة القصر العظيمة، ذات اللون الآجري، وطوقه التي لا تحصى، وارتكازاته فوق هضبة تشرف على «جيبور»، ونواحيها بحيث انك ترى منه السهول الشاسعة والبعيدة (ومن باب أولى الكائنات القريبة التي تمر تحتك)، وكأنها طوْق عينيك، دون أن يراك أحد، تجعل من «هوا محل»، رغم نحافة بنائه (أو قلة ثخنه، بالأحرى) أثراً معمارياً لا مثيل له على وجه الأرض.
أن تبني قصراً شاهقاً، عظيم المرأى، لا يتعدى عمقه أمتارا قليلة، ليجيء بهواء الكون إلى أجمل نساء العالم، عبر المشربيات الرهيفة. من أجل أن «ينعشهُن»، هو بالتأكيد دليل على مخيَلة شديدة الحسية. مخيلة مهراجا تتوقد حساسيته مثل شرر نار في حضور المرأة البهية. وقد أدرك، بفطرته النبيهة، أن الجسد، وبخاصة جسد المحبوب، هو، وحده المقدس.
الجبال السود المحروقة المحيطة بجيبور، تذكرني بجبال «عدن» اليمنية، تلك الجبال المتوحشة الصامتة، التي تجعل العين تدمع من شدة الانفعال، تصوروا «مراكش» الحمراء مختلطة «بعدن» السوداء. هكذا يمكنكم أن تفهموا ما هي «جيبور»!
والآن ، يدهشني ألا يكون المهاراجا العظيم، الذي كانوا يلقبونه «بنيوتن الشرق»، وهو العالم والمعماري والحكيم، الخبير بشؤون العالم، آنذاك، والذي عرف كيف يتحالف مع المغول المسلمين، ليصون مدينته، أقول سيدهشني ألا يكون أراد بوعي، عندما بنى مدينته «الزهراء» أن يجمع بين النقيضين: بين مراكش، وعدن! وهو الذي يعرف (ولا بد) أن الطبيعة، في هذه البقعة، توفر له كل ما يريد.
خصائص «الشيء» هي التي تجعلني أتكلم واكتب. وهي التي تدفعني الى التعبير عن أحاسيسي، للأشياء الجميلة طاقة تحريضية هائلة، وبدونها تغدو الحياة خرساء.. فاعذروني إذا استفضْت كثيراً.
تصعد الفيلة الجبل هادئة وبطيئة. تصعده حتى القلعة الواقفة فوق «جيبور»!

جبال، جبال، وقلاع، حيّة، تحرس «جيبور»، عظمة! لا اسم آخر لها. وأتذكر الاهرامات استحضر عظمات التاريخ، الأخرى، التي لا تحصى. أتصور أن حاجة المهراجا (على عظمته) لا تتجاوز «يكفيها»، قصيْر واحد من هذه القصور العظمى، والقلاع العديدة، المحيطة بجيبور. لماذا كل هذا الاستحواذ على التاريخ. زماناً، ومكاناً. إذن؟ أتراها، فكرة الخلود التي تعذب الكائن، هي التي وراء كل هذه المآثر والبراعات؟ حفظ الله الخلود، لنا، دافعاً، الخلود الذي سيدمره أسلوب الحياة الغربي المبني على الاستهلاك البائس، والسريع، القائم على المضي، قدماً، نحو الموت: نحو الموت ابتذالاً، فاحذروه.

تصعد وتهبط بلا اكتراث بمن يركبونها، فيلة، «جيبور» الخرافية، المزينة بالألوان. يركبها أطفال صغار لا يعادلون ذيولها، لكأنها تؤكد أن حجم الكائن قد يعادل «حكمته»! وان الكبير الذي يطيع الصغير، لا يفعل ذلك، دائماً، بغاية الخضوع المجاني، وإنما لحكمة تقتضيها الحياة، تقول لي هذا، وهي لا تكف عن الصعود البطيء نحو قلعة «امير» المعلقة فوق جبال الجبال.

مرامر وزخاريف في قصر القلعة المنيف. فيه، نكتشف نبل المرمر ورشاقته. نرى الأسود تتناطح في الحجر الأصم، والأفيال تتحابب في صورها الزرقاء اليمامية. فوق القصر جبال وقصور أخرى. فضاءات من اللازورد المعمم بالجبال. أي فضاء سحري يحيط بهذه المدينة المليئة بالتراسيم؟ وفي الأعالي قريبا من السماء الدنيا، يقف صامداً جدار «جيبور» الحامي لها من الغزاة والأفاقين (القادمين من الآفاق) جدار شامخ يمتد من قمة الى قمة.

أشجار القصر عمرها مئات السنين. وتلافيف جذوعها تشبه أخاديد وجه هندي عتيق. أشجار «بودا» الشهيرة التي أحبها وحماها أشجار «بنْين» . بينها أجلس، مصالباً يدي وقدمي أتشرب الصمت العميق النابع من أعماق الأرض. من أعماق الوادي اللفيف (الدائر حول البناء)، أتشمم الروائح القديمة مثل روائح القرنفل البري في «الجزيرة» عندما تهرسه الثيران. الماء الصافي يترقرق بصمت في الأعماق، وكأنه يريد من الناس أن ينتبهوا إليه. أي ماء هو هذا الزلال العابق بالورود؟ وقصر منْ كان هذا القصر؟ وأين هم الخلان الذين توافدوا ذات يوم، إليه؟ من أيٍ النواحي التمعت قطيراته على السيقان البضة الجميلة؟ وأخيراً، أي خير في حياة لا تتمتع بكل هذا البهاء.

لأتخلص من صمتي، أبدأ الكتابة، من جديد، يحدث، أحياناً، أن أكتب صوتي، أن أسمع كلماتي وهي ترتسم على الورق وعندما أتوقف عن الكتابة، أتطلع الى الطريق. أتطلع إلى نهير صغير يجري هائباً بين أشجار كثة شديدة الخضرة والإلتفاف. نهير يشبه، الى حد بعيد، «نهر البليخ» التاريخي، في أعالي «الجزيرة» السورية. النُهير الذي شربته الشمس والسيخ. «نهر التراب» المتجفف الذي كنت أنحدر حافياً على جيلانه اصطاد الضفادع والحراشيف، أقطف سيقان البصل البري، وأحفر التربة لأشرب من الينابيع الصغيرة التي تفجرها أصابعي.

كان نهراً صديقاً وأنا، الآن، في «جيبور»!

الأزرق والأحمر والأخضر هي ألوان المهاراجا الأساسية. أرى اشارة في قصره الديني. أحذيته، وسلاحه، وثيابه، وحرير حريمه، كل ذلك لا زال حياً، أراه في صوره التي أبدعها الصوار تزين اذنيه أقراط الذهب، والياقوت. وعلى صدره تتدلى ألباب الخرز الثمين: عقيق وزمرد ومرجان. وبالقرب منه، يحمحم، شامخاً، رافعاً ذيله بعزة، حصانه الأدهم، قبل أن يمتطيه، ذاهباً إلى لعبة «الجولف» ، في الهضاب المحيطة بجيبور.

العظمة لا ثمن لها سوى الخلود! هذا ما سأشعر به في قلب القصر الأحمر المهيب، حيث لا زالت الأفيال المزينة بالبراقع، ترابط على مداخله.

في «جيبور» لا قسس، ولا رهبان، ولا شيوخ جوامع! المعابد الهندية شديدة البساطة، ومبنية في وسط الطريق. من شاء أن يدخلها بلا حرج، أن يستريح فيها، أن يأكل بجوارها، أن ينام، إذا شاء! إنها مثل قساطل «ماء الفيجة» الدمشقية المتاحة للظمأى من أي نحو جاءوا، وبخاصة إذا كانوا غرباء (أو هكذا عرفتها أنا في صباي البعيد)، ولقد قلد المغول المسلمون الهنود في بساطة إيمانهم، فأقاموا، هم أيضا، مساجدهم المتواضعة في الشوارع والساحات. وأتاحوا لمن يشاء الدخول اليها، ،الخروج منها، بلاهيبة أو اعتراض.

في «راجاستان هوتيل» البسيط، ذي اللونين الأخضر والبني، ببنائه الذي يعود إلى أكثر من قرن، سأقضي أيامي الرحيمة في «جيبور» فندق هادئ ونظيف (عكس ما سمعت من الهند)، يديره شيخ هرم، مئوي، يشبه في بنيانه جذوع أشجار «بنين» التي يقدسها «بوذا». في ساحته القريبة من القلب، مثل امرأة جميلة، ورود وأماثيل، حذروني من وساخة الهند، وأنا، هنا، في أنظف مكان، أرى السلام يهبط على القاع، وأسمع الهدوء بعينيَّ، حتى الريح المنعشة تأتي بلا ضجيج.

مساء، أخرج الى الشوارع، تزاحمني جموع البشر التي بلا حدود. كم هائل من الناس الذين لا شاغل لهم سوى الانتقال من مكان الى مكان، وهذه المرة، أرى البؤس الانساني بلا قناع! الهند أمتان، كما قالت الماركسية! في وسط هؤلاء «الرعاع» أتوقف طويلاً. استعيد معهم، وبهم، طفولتي الأشد بؤساً! لماذا لم أكن أخاف منها، وأنا انغمس فيها؟ الان، مجرد تذكرها أرعبني. اللعنة! من أية طينة جُبل الكائن؟ وبأي حق يبذر حياته هباء؟ ثلاثة رجال نحاف، يكادون ألا يروا لشدة هزالهم، يتجادلون فوق كوم من القذارة والتراب، التراب الملوث! هل رأيتم تراباً

ملوثاً؟ شعورهم لم تعرف البلل منذ سنين، وأنوفهم مملوءة بالحشر والنفايات. يتنفسون منها، أم منها يبتلعون الريح؟ ريح القذارة الشديدة الانحدار. أطرافهم تتثنى من شدة التعود على الجثو، وكأنها بلا عظام. ألسنتهم تلوك الهواء المليء بالنفايات، وأصواتهم تحمل العبث الى الفراغ. ماذا تراهم يقولون، أولئك النفر الذين أخطأوا الطريق إلى الحياة؟ ولم تراني أظن بأنهم كذلك، وها هم يتراشقون بعسل الكلمات! وأنا، أقف، وحيداً، في جو لا يكترث حتى بوجودي؟ ومع ذلك، أسمح لنفسي بأن أنظر عن اللاجدوى!

أقف قربهم طويلاً، دون أن يكترث أي منهم بي. أريد أن أفهم لم يتحمل الكائن كل هذا البؤس؟ أحقا، يتحمل هو ذلك، فقط من أجل أن يعيش؟ فقط، من أجل « أن يبقى على قيد الحياة؟ ولكن ما هي الحياة، في مثل هذه الحال؟ إنها الأنف واللسان. فقط، إنها التنفس والكلام، لا غير. فلا أكل، ولا لبْس، ولا ذوق، ولا متعة(!)، ولا يسمع احد منهم أحداً آخر (رأيت ذلك بعيني) ألذلك تراهم يتكلمون، معاً، وبلا انقطاع؟ أيحاول كل منهم أن يسمع، هو، نفسه، صوته الأعمق، بوجود صوت صاحبه، دون أن يعيق صاحبه عن سماع صوته الخاص؟ أو ليست هذه هي الرفقة الحقيقية، التي نفتقدها، بعمق؟

الناس تستقر حيث تستطيع أن تعيش. وأنا، هذا المساء، في قرية من النمل. قرية نمل بشري! حفاة، عراة، يفترشون الأرض، ويلتحفون السماء، وهم، مع ذلك، يكادون أن يكونوا سعداء! سعداء لمجرد وجودهم في الحياة. في «حياة قاسية» (حسب تعريفنا السخيف للحياة)! وما أدرانا ما هي «الحياة القاسية»، ونحن نكاد لا نعرف حتى «متعة البرد»؟ ولكن، من هم هؤلاء الباحثون عن «العيش» في التراب؟ في تراب قعدتها الأبدية؟

في «جيبور»، سأتمتع، للمرة الثانية، بالرقصات الشعبية الهائلة الروعة، سأرى لون السماء الليلي، رائجاً، فوق رأسي. ارى النجوم الخُضر، تتلألأ، هادئا، في الأعالي: في أعالي الكون الغريب الأطوار. أحس بالهدوء الانساني، رغم ضجيج الرقصة الهائجة، يتدفق ساجماً كالشلال. ستغيب، عن عينيّ، (مؤقتاً) صورة الرجال الثلاثة المفترشين الأرض، المتحدثين بلا صوت، المتكلمين، بلا انقطاع! لكأني صادفتهم في عالم آخر.

الناس الذين يحيطون بي، هذا المساء، وفي هذا المكان، «مُخضَّبون» يجلسون على كراس محشوة، ويأكلون بشهية، وكأنهم لن يأكلوا، مرة أخرى، يلبسون الحرير والزخارف، ويشربون بتؤدة، وكأنهم يخشون أن تسقط في حلوقهم قطرة إضافية.

يختم ليل «جيبور» الصافي، «رقصة النعامة»، التي تؤديها راقصة شديدة الشباب، رقصة تنبئ عن ماهية البنت التي صارت تساوي «ماهية قدميها»، ولم لا؟ إن كان ذلك سينقذها من بؤس مؤكد.

حياة هي التي تلهم الأحياء! فلنتذكر هذا، دائماً، إن كنا، في معمعة السذاجة اليومية، قد نسيناه، هي التي تلهمنا «كل شيء»! وأي ادعاء، آخر لا يستحق سوى الرثاء. الآن، أدرك معنى «الجسد المقيّد». وأدرك أكثر، بذالة «الفكر المردد»، وعقمه! أدرك، في حضرة الرقص الهيولي، فداحة الامتثال للسكين، أرى «بوجودي» كيف أن الرقص الحي هو الذي يعطي الجسد معناه، لكأنه يعيد خلقه، وتصنيعه، بشكل تصبح فيه المادة معادلة للحياة، المكوّنة من الحركة المستمرة، حتى داخل الجسد، نفسه. وليست التظاهرات الفكرية السخيفة التي تأخذ شكل «حركة معاوضة» إلا علامة من علامات الاستسلام المطلق للموت. لموت الفكر قبل موت الجسد.

أترك «جيبور» فجراً، برفقة «دي باك» سائق النزاهات ونبتعد: الى الفضاء الكبيرالذي يسبح العالم الأرضي فيه. وأخذت أرحل مع النور البهي المشع من العينين!

ولئلا «تفوتني الفرصة» (وهي كما، أحسب، قد فاتت بعد أن بعثرت سنواتي الأولى في أرض قاحلة بلا رموز، سوى رموز الرمل والغربان. وما أحبها إلى نفسي!) سحبني السائق الهندي من ذهولي، بلطف:

تأخرنا كثيرا. مستر.

مشيت الى الخلف، أودّع «شيفا» الجميل بنظراتي المملوءة بالألق. وسريعاً، دخلت السيارة البيضاء التي ابتدأت على الفور، تلتهم الأرض. وعندما التفتُ، عبر حركتها السائبة، كانت عينا «شيفا» تذوبان في الغيوم البيضاء التي تتجمع في قبة السماء. بهدوء، اغمضت عيني ناظرا (محاولاً أن أنظر) مثل عُبّاد «شيفا»، بعمق إلى الداخل. فملأني الرعب!

بعد ساعات من السير المتوثب، دخلنا «راجاستان». وفجأة، يتغير النوء والضوء. أصبحت أرى السماء فوقي. والأرض تبدو رطبة ومبلولة. الورود زاهية الألوان، والمسافات بين الأشجار واسعة ومفلوحة. البشر على الطرقات أقل عدداً، والغابات المحيطة بالفضاء أكثر كثافة. المحترف، نخترق، عند شروق الشمس، الجبال الجرداء المحيطة بالمدينة، من جميع الجهات!

في الفجر الجديد، تتراءى لي المعالم والأفانين. أحسني مفعماً بنعوشة الفضاء الذي استبينه لأول مرة. وأصير أتمتم، وأنا ألتفتُ يميناً ويساراً، غائصاً في الصمت:

من أين تهبُ الريح على «جيبور»!

• فصل من «الحج الى «هاري دوار»/ كتاب الهند.

مزامير سيوران

امتهان الـــروم

ترجمة: عزيز الحاكم★

نذر الكاتب الروماني من أب فرنسي «اميل سيوران» (١٩١١/١٩٩٥) جل كتاباته لمنازلة الوجود وتأمل العدم ببصيرة جارحة. وفيما كان سواسية الأدباء يحابون وداعة الحياة بكل ما أوتوا من كسل، انبرى سيوران بتشاؤمه الفلسفي الناعم، والخطير في نفس الآن للبحث عن الفراديس المفقودة، والتنديد بكل ما يحول دون توق الانسان الى اختراق المستحيل. وقد دفعه هذا الاسراف في الحلم الى تخوم الميتافزيقا بطلاقة تحتفل بالكآبة البيضاء وتغلف آلام الروح بدعابة تطيح بكل العزاءات الهشة. وكان التيه السرمدي لديه خيارا ازليا يريح من كل خمول مبتذل ويضيء ايامه بأجمل المداهمات.

لم يستقر على حال ولا انساق لأي يقين بل كان التوتر سريره المفضل والقلق الخلاق ارجوحته الموشومة في جبين الريح. ولذلك تعلق بالمجهول تعلق المجانين بظلال الفراشات. في الصفحات التالية اضاءة شاملة **بقلم صديقه «فرانسوا فيجتو»** *واشراقات يرتقي من خلالها سيوران تأملاته الباذخة بضياء الحكمة كي يعيد للأمزجة الهائمة صفاءها الجموح.*

أنا أرتاب ، اذن أنا موجود

المتشائـم المـــــرح:

عندما تعرفت اليه في مسكن يونيسكو، غداة الحرب، كانت ضلالات الشباب التي نستحضرها اليوم بعيدة جدا. لم يحدثني عنها أبدا. لكن يونيسكو قدمه لي كأعز صديق لديه، كأخ وهذا ما بدا لي شهادة حسن سلوك كافية. «أن أكون رومانيا، لعنة أتحملها اليوم» هذا ما ادلى به في كتاب/ حوار نشر في شبه سرية سنة ١٩٩٠ من طرف صديقته «سيلفي جودو» ضمن منشورات «كورتي» (ناشر أعمال «غراك» أيضا)، وفي هذا الكتاب يعلن إعياءه و«استسلامه».. «شيء ما في داخلي تعطل وفسد» هذا ما قاله لي خلال آخر مكالمة هاتفية جرت بيننا في خريف ١٩٩٢ قبل ان ينقل الى المستشفى «لقد سئمت كل شيء، العالم، البشرية» ليست هذه المرة الاولى التي اسمع فيها الرجل يتكلم بهذه الطريقة، وهو الذي عنون كتابه الأول الذي ألفه وهو في الثانية والعشرين بـ«فوق قمم اليأس».

بعد ذلك انتظر عشر سنوات قبل ان يؤلف كتابا آخر بالفرنسية «ان تغيير اللغة شبيه بكتابة رسالة حب بواسطة قاموس». والله يعلم ان تغيير اللغة اقسى من تغيير الوطن. وكما قال أحد أصدقاء شبابه «الصديق البعيد» الفيلسوف «قسطنطين نويكا» بلهجة تجمع بين اللوم والغيرة، فقد وجد سيوران في اللغة الفرنسية «الجزيرة المسحورة» ومع ذلك فانه كان يعرف انه سيخسر في هذا التحول. لان اللغة الفرنسية التي ردعها «بوالو» و«فولتير» ترغم الامزجة البركانية على القياس والوضوح والشفافية». وسيوران بالتأكيد لم يكن يتجول في مساحة الفعل، لكنه كان يهوى الغموض والمفارقة والعبارات القابلة لشتى التأويلات، على غرار «شوبنهاور» الذي كان مفتونا به كثيرا.

كان سيوران من أشد المدافعين عن الانتحار. وقد اعترف بأن تعاطيه للكتابة جعله يتغلب على رغبته في وضع حد لحياته. و«الصديق البعيد» على حق حين يكتب «انه من المحتمل أن ينتحر أحد ما وبين يديه كتاب لسيوران».

كان تشاؤمه ضاحكا ومرحا ولعناته باهرة، كانت من النقاوة بحيث انها لا تؤخذ بمعناها الحرفي. كان يبدو منغلقا في الشك المعمم، في العدمية، كما لو انه اسير منهج، رغم انه أبعد ما يكون عن المنهجة. ومن المثير للاستغراب ان هذا المفكر الذي يمتد مسعاه من افلاطون الى برجسون مرورا بكانط وفيخته، قد فسخ علاقته، بشكل راديكالي، مع الفلسفة الجامعية المهنية، وأصبح باتخاذه مسلكا كلاسيكيا آخر، مفكر شذرات «فيلسوفا مضادا» يحب «هاينة» الذي كان يفضل «أن يؤلف من همومه الكبيرة أغاني شعبية خفيفة» ولا يهتم بالقصائد الملحمية... كان

★ شاعر من المغرب

يحلو له أن يتسكع في حديقة اللوكسمبورج عوض ان يستعرض نفسه امام فضول السياح على رصيف المقهى. وكان يتجنب كل سجال مع سارتر، او ميرلو بونتي أو ليفي ستراوس، ويبتسم حين يحدثه أحدهم عن الالتزام، كان يعرف نفسه بأنه «ليبرالي شرس».

سادة وعبيد

لم ينج سيوران من «البصيرة المشؤومة» في مواجهة الموت. كان الموت هو هاجسه ووسواسه الدائم، واللازمة التي تتكرر في كل كتاباته. وقد كتب صفحات مؤثرة عن أيام «تولستوي» الأخيرة، عن ازمته، وعن اهتداء الشيخ الكبير، كان الانحطاط هو ما يخيف سيوران. كان يريد أن يموت بهدوء ويرفض، في كبرياء، ان يعود الى ملة أبيه، كما يرفض العودة الى لغته الأم. سأله «الصديق البعيد» عن أحكامه المسبقة التي كان يتشبث بها أيام الشباب ضد «جارتنا الغربية الصغيرة» هنغاريا، فأجابه بنسخ بضع من أجمل صفحات «التاريخ واليوتوبيا» (١٩٦٠) الذي كتب تحت تأثير الانتفاضة الهنغارية لعام ١٩٥٦. وفيه يذكر بالرعب الذي أوحى له به، في شبابه بترنسيلفانيا، رجال الدرك الهنغاريون الذين قاموا عند بداية حرب ١٩١٤ بترحيل أبيه بتهمة الانفصال (والحقيقة ان أباه وضع تحت الاقامة المحروسة في هنغاريا الغربية). «بسببه كنت أمقت كل الهنغاريين...» «كنت أهتم بهم كثيرا. وفيما بعد تغيرت الظروف، ولم يعد لي عليهم مأخذ» ثم يشير الى الانتفاضة مضيفا هذه الجمل الرائعة: «من يثور؟ من ينتفض؟ نادرا ما يفعل ذلك العبد. بل المضطهد الذي يصير عبدا. الهنغاريون يعرفون الاستبداد عن قرب، لأنهم مارسوه بكفاءة لا تضاهى: تشهد على ذلك أقليات الملكية القديمة. ولأنهم عرفوا في ماضيهم كيف يلعبون دور السادة وكانوا في عصرنا أقل استعدادا، من أية أمة في أوروبا الوسطى، من تحمل العبودية... لكن نحن الرومانيين، يا صديقي العزيز لم يسعفنا الحظ حتى الآن بأن نكون مضطهدين. لذلك لم نتمرد. وبما أننا محرومون من هذه السعادة المضاعفة فاننا نحمل قيودنا بدقة...» وقد اعترف لي بتحسره على اختفاء الملكية الهنغارية.

وكان يكره قوميات الامم الكبيرة والصغيرة على السواء. كان يلعب كثيرا بفكرة الموت «لو مت شابا، في سن الخامسة والعشرين مثلا، لما كان في ذلك أي ضير بالنسبة لي... لأني كنت قد كتبت بحثي حول اليأس...».

لحسن حظنا انه عاش الوقت الكافي لتأليف الكثير من الكتب التي ستظل شاهدة على عبقرية كاتبها وعلى أزمة حضارتنا.

الاشراقــــــات

كل ما ينأى بي عن الآن

«منذ أن حللت بهذا العالم» - هذه الـ«منذ» تبدو لي مشحونة بدلالة مرعبة جدا بحيث انها تصير فوق كل طاقة.

هناك معرفة تخلع القيمة والوزن عن كل فعل: كل شيء في اعتبارها خالية من الاساس إلا هي. خالصة الى درجة انها تمقت فكرة الموضوع ذاتها، وتترجم هذه المعرفة القصوى التي يتساوى لديها اقتراف الفعل او عدم اقترافه والتي يرافقها اكتفاء متطرف هو الآخر: بالقدرة على اجترار القول، غداة كل لقاء، بأن كل حركة تصدر عنا لا تستحق ان نلتزم بها، وأن لا شيء يحيا بأثر الماهية، وأن «الحقيقة» تنبع مما لا معنى له.

معرفة كهذه يصح وسمها بمعرفة ما بعد الوفاة: لأنها تتم كما لو ان صاحبها كان حيا ولا حيا، كينونة وذكرى كينونة.

«الآن أصبح جزءا من الماضي» يقول عن كل ما يقوم به في لحظة الفعل التي تنتزع بهذه الطريقة، من الحاضر الى الأبد.

* * *

نحن لا نركض باتجاه الموت. نحن نهرب من كارثة الولادة، نكافح كناجين من خطر يحاولون نسيانه.

ليس الخوف من الموت سوى انعكاس مستقبلي للخوف الذي يعود الى لحظتنا الأولى.

وهو ينفرنا، بالتأكيد، من اعتبار الولادة ويلا، ألم يرسخوا في أذهاننا انه السيد المطاع، وان السوء يربض في نهاية حياتنا لا في بدايتها؟

* * *

الشر، الشر الحقيقي يكمن خلفنا لا أمامنا. هذا ما لم يخطر ببال المسيح، وما أدركه بوذا: «لو لم توجد في العالم ثلاثة أشياء، أيها المريدون، لما تجلى فيه الكمال» مقدما بذلك الشيخوخة والموت على حدث الولادة/ ينبوع كل الآفات والنكبات.

* * *

بوسعنا أن نتحمل كل حقيقة ولو كانت مدمرة، شريطة أن تحل محل كل شيء، وان يكون لها من الحيوية مثل ما

للأمل الذي يؤويها.

* * *

لا أفعل شيئا، بيد أني أرى الساعات تمضي- أفضل ألا أحاول ملأها.

لا ينبغي تكلف الأثر الأدبي، ينبغي فقط قول شيء يسهل الهمس به في أذن عربيد أو محتضر.

* * *

البشرية تتقهقر بايقاع مروع . لا شيء يبرهن على ذلك أفضل من استحالة العثور على شعب واحد، أو قبيلة واحدة، لا تبلوهما الولادة بالحزن والحداد.

ان نتمرد على التركة يعني أن نثور على مليارات السنوات، ضد الخلية «الأولى».

* * *

لا ارتاح ابدا لما هو حاضر مداهم، لا يسحرني إلا ما يتقدمني، وما يبعدني عن الـ«هنا» إلى اللحظات التي لا تحصى، الى حيث لم أكن: الى اللاولادة.

* * *

يراودني احتياج بدني الى الخزي، يا ليتني كنت ابن جلاد.

* * *

بأي حق تدعون لي؟ لست في حاجة الى شفيع... سأتدبر أمري «وحدي».

قد اقبل ذلك من شقي، لا من أحد غيره ولو كان قديسا، لا أسمح لاحد بأن يقلق على خلاصي. فأنا أهابه وأفر منه، ودعواتكم مجرد تطفل مفضوح. ابعثوا بها الى غيري.

ما أتعس الاحساس!

النشوة نفسها قد لا تكون أحسن حالا.

أعرف أن ولادتي محض صدفة، حادثة بشعة مضحكة، ومع ذلك فاني بمجرد أن انساني أتصرف كما لو كانت حدثاً جليلا وضروريا لسير العالم وتوازنه.

* * *

لقد اقترفت كل الجرائم، ما عدا جريمة الأبوة.

* * *

اعتاد الناس ان «ينتظروا» الخيبة: هم يعرفون انه لا داعي للقلق، وانها قادمة لا محالة، عاجلا أو آجلا، وانها ستمنحهم الآجال الضرورية لكي يتفرغوا لمشاريع اللحظة. عكس ذلك يحدث للتائب: لأنها في اعتقاده تحدث فجأة وفي نفس الوقت الذي يتحقق فيه الفعل. ثم انه ليس في حاجة الى ترصدها، فهي حاضرة، وبتحرره من التركة يكون قد التهم الممكن وصير المستقبل عديم النفع، «لا استطيع اللقاء بكم في مستقبل «كم» يقول للآخرين، ليس بيننا برهة واحدة مشتركة» لأن المستقبل كله موجود هنا.

عندما يدرك الانسان النهاية في البداية يسير بسرعة تسبق الزمن.

* * *

الإلهام خيبة صاعقة تنشر اليقين الذي يحول التائب الى طليق.

* * *

أتخلص من المظاهر واضطرب منها، على الاقل، او بالأحرى: أنا في منتصف الطريق بينها وبين ما يبطلها، ذلك الشيء الذي لا اسم له ولا محتوى، هو الكل واللاشيء.

لن أخطو الخطوة الحاسمة خارج المظاهر، طبيعتي تجبرني على العوم والخلود في هذا الالتباس. اذا ما حسمت في هذا الاتجاه أو ذلك فان خلاصي سيبيدني.

* * *

ان ملكة الخيبة لدي تتجاوز كل ادراك هي التي تعينني على فهم بوذا، وهي التي تنهاني، أيضا، عن اقتفاء أثره.

* * *

لا وجود لما لا يثير شفقتنا ولا أهمية له. لذلك نكتشف ان ماضينا سرعان ما يفلت من قبضتنا ليتشكل تاريخيا من شيء لم يعد يعني أحدا.

* * *

الاتصال الصادق والحقيقي لا يتيسر للكائنات الا بالحضور الأخرس، بالقطيعة الظاهرية، بالتحاور الغامض الصامت الشبيه بدعاء باطني.

* * *

ما اعرفه وانا في الستين، كنت أعرفه وأنا في العشرين، اربعون سنة من الفحص الاضافي الطويل.

* * *

كل شيء خال من الكثافة والاساس والمبرر، لي اليقين ان من يجرؤ على مخالفتي هذا الرأي، ولو كان أعز الناس لدي، ليس إلا دجالا أو أبله.

* * *

منذ طفولتي أدركت انهمار الساعات، بشكل معزول عن كل مرجع، وعن كل فعل وكل حدث، كانفصال للزمن عن

كل ما لم يكنه، عن وجوده المستقل وقانونه الخاص، عن امبراطوريته وطغيانه.
استحضر الآن تلك الظهيرة التي وقفت فيها للمرة الأولى أمام الكون المقفر. لم أكن اكثر من لحظة هاربة متمردة، ترفض الانصياع لمهامها الخاصة. وكان الزمن يتبرأ من الكائن «على حسابي».

* * *

انا على النقيض من «أيوب» لم ألعن يوم ولادتي، لكني مقابل ذلك غمرت الايام الاخرى باللعنات.
الكل موجود، لا شيء موجود، كلا الصيغتين تختزنان نفس الصرامة، والمهموم يظل بينهما مرتجفا وحائرا، تحت رحمة الفرق، عاجزا عن الاستقرار في كينونة مضمونة او وجود غائب.
في ذلك الشاطئ النورماندي، في تلك الساعة المبكرة، لم أكن في حاجة الى أحد. كان حضور النوارس يزعجني: طاردتها بالحجر، وصرخت بصوت خارق حاد، وأدركت ان ذلك ما كان ينقصني بالضبط، وان النكبة وحدها قادرة على تهدئتي، فأنا لم أستفق قبل شروق الشمس إلا لكي أقابلها.

* * *

لابد أن أكون على قيد الحياة (قلت في سري) وفجأة ذهلت بغرابة هذا التعبير كما لو انه لا ينطبق على أحد.

* * *

كلما كانت الامور على غير ما يرام واخذتني الرأفة بعقلي، جرفتني رغبة لا تقاوم في الصراخ. حينها أتنبأ بالهاويات التي ينبجس منها المصلحون والانبياء والمنقذون.

* * *

أود أن أكون حرا، ولهان، طليقا كوليد ميت.

* * *

يتسرب الغموض والارتباك الى الصحو لأنه عاقبة سوء تصرفنا في سهاداتنا.
ينقلنا وسواس الولادة الى ما قبل ماضينا فنفقد طعم المستقبل والحاضر والماضي ذاته.

* * *

حين تتجسد الفكرة (أو الكائن أو أي شيء آخر) يشحب وجهها، وتتحول الى شيء مضحك، هو ذا احباط التوصل الى نتيجة.
لا ينبغي أبدا اتقاء الممكن والتبختر كمتذبذب أبدي «ونسيان» الولادة.

* * *

سوء الحظ الحقيقي الوحيد: هو حظ رؤية النهار، الذي يرتبط بالاعتداء ومبدأ التوسع والغيظ الكامن في الأصول والتحمس للشر الذي يحركه.

* * *

عندما نلتقي بشخص لم نره منذ سنوات عديدة، من الافضل أن يجلس الواحد منا قبالة الآخر، وألا نقول شيئا طوال ساعات، من أجل ان يتذوق الوجوم، من خلال هذا الصمت، ذاته ويستلذها.

* * *

بعض الايام يجتاحها العقم بأعجوبة. وعوض أن أسر بذلك وأهتف بالنصر، وأحول هذا الجفاف الى عرس، وأرى فيه دليلا على اكتمالي ونضجي وانفصالي الأخير، أتيح للغضب أن يغزوني.
ما أشد صلابة العجوز الذي يقيم في أعماقنا، ذلك النذل المهتاج الذي لا يليق بالمحو.

* * *

أنا مفتون بالفلسفة الهندية، لأنها تهدف بالأساس الى الرفع من شأن الذات. وكل ما أفعله وأفكر فيه هو أناي ومصائبها.

* * *

يستنفد المرء اهتمامه بالموت، ويتوهم انه لم يعد يجني من ورائها شيئا، فيختلي بالولادة ويتأهب لمواجهة هاوية أخرى لا تنضب.

* * *

أنا أتصرف مثل كل الناس، حتى أولئك الذين احتقرهم أكثر من غيرهم، لكني أتدارك نفسي برثاء كل فعل ارتكبه حسنا كان أم سيئا.
خارق وتافه – غايتان تنطبقان على بعض الأفعال وبالتالي فهما تنسحبان على كل ما ينجم عنها، وعلى الحياة في المقام الاول.

* * *

البصيرة هي الآفة الوحيدة التي تجعل الانسان حرا- طليقا في بيداء.

يـــد سقـــراط

عزيز الحدادي★

«يا لها من عبقرية في هذه اليد، يد سقراط، الممتدة نحو هذا القدح نفسه الذي يمتلئ عن آخره بمادة غاية في الخطورة. إنه مستعد للموت، ومع ذلك يدافع عن خلود النفس. يبدو أنه يبحث بشكل آلي عن الترياق باعتباره أداة موته، لم يأخذه بشغف المتعطش. هذه الحركة تدل ببساطة على أنه مقتنع بموته؛ فطريقته في البحث عن القدح بدون أن ينظر إليها، دون ان يتوقف أيضا عن حواره الفلسفي تؤكد على أنه غير راغب في حل آخر، ما دام أنه كان مقتنعا بأن أفكاره تظل خالدة رغم توقفه عن الحياة».

لقد حاول الرسام العبقري مارت دافيد في لوحته الرائعة عن اللحظات الأخيرة لسقراط، أن ينقلنا إلى تلك الأجواء التي مر فيها تنفيذ حكم الإعدام في حق الفيلسوف، وذلك بإرغامه على شرب قدح الترياق أمام أصدقائه وتلامذته وعائلته. والحال أن لوحة دافيد «موت سقراط» استطاعت أن تنقلنا إلى الصفحات الأخيرة لمحاورة فيدون لأفلاطون، حيث مرت المحاورة بكاملها في تلك الزنزانة التي قضى فيها المعلم آخر أيامه قبل أن يتناول ذلك القدح القاتل.

يقول أفلاطون في الصفحات الأخيرة من محاورة فيدون: «بمجرد ما سلمه ذلك العبد الجلاد قدح السم، تناولها سقراط بمعنوية مرتفعة، دون ان ترتعش يده أو يتغير لون وجهه، موجها نظره الثاقب إلى الجلاد حامل القدح ويسأله: هل يسمح في مثل هذه اللحظات أن يؤدي للإنسان صلاته ليقترب أكثر من الآلهة؟» لم يكن الجلاد يملك الجرأة للإجابة عن سؤال المعلم، بل إنه أخفى عينيه بيده اليسرى متألما لحاله، لأنه وحده يعلم بأنه كان مكرها على تسليم قدح الترياق للفيلسوف وإرغامه على تجرعها وانتظار موته.

تبدو يد الجلاد موجهة إلى الفراغ، إلى العدم، ترتعش خائفة من يد المعلم سقراط، التي تتحرك ببراءة أو شجاعة باحثة عن القدح القاتل بشكل آلي دون ان ترتعش أو تغير اتجاهها ودون أن يفكر في المادة التي توجد في القدح، ربما لأنه يعلم ان حكم الإعدام يستهدف جسده فقط، أما روحه فإنها تترفع عن أي حكم وعن أي استبداد، لأنها مستعدة لأن تستيقظ باكرا وتتجول في أزقة أثينا، مبشرة بآرائها الفلسفية؛ والشاهد على ذلك أن المعلم هو الذي يجيب عن السؤال الذي طرحه قائلا: «إنني جد مقتنع بضرورة التوسل إلى الآلهة حتى يتم انتقالي من هذه الإقامة إلى إقامة أخرى بمنتهى السعادة». ويذكر لنا أفلاطون بأن المعلم بمجرد ما أنهى هذه الكلمات حتى تناول القدح وشربه دفعة واحدة وبهدوء مطلق. ربما يكون هذا المشهد الدرامي قد أثر بقوة في الحاضرين دون ان يثير اهتمام سقراط الذي استخدم يده العبقرية في اتجاه مادة تسهل انتقاله من مدينة أثينا التي فقدت عظمتها حين رفضت استقبال فكر الفيلسوف وحاربت العقل والفلسفة، إلى مدينة فاضلة تشكل الفلسفة شريعتها ودستورها وتكون خالية من القضاة والطغاة، لذلك لم ترتعش يده ولم يتغير لون وجهه، بل ظل يتحدث عن تعاليمه الفلسفية التي تدعو إلى خلود النفس كما تبشر بأن الحكمة هي مفتاح السعادة. والشاهد على ذلك، محاورة فيدون نفسها، التي يتحدث فيها أفلاطون عن الألم الذي شعر به عندما تجرع المعلم تلك القدح، حيث يقول: «و قد تمكننا حتى هذه اللحظة أن نتحكم في دموعنا، لكننا حين رأينا شفتيه تلمسان القدح

★ كاتب من المغرب

تغير حالنا وبدأت دموعنا تتقاطر. أما أنا فكانت دموعي تسيل، على الرغم من أنني أخفيت وجهي. لقد كنت في الواقع أبكي على نفسي أكثر من بكائي على معلمي سقراط حزنا على فراقه، إذ كيف ستصبح أحوالي بعد أن أحرم من رعايته، ووشائج القرب التي جمعتني به؟»

هكذا ودع أفلاطون معلمه الذي تركه وحيدا مع الواحد، ومتألما مع ألم الفلسفة؛ إذ كيف يمكنه أن يدافع عن الفلسفة بعد موت سقراط؟ هل كان يعلم أن مصير الفلسفة سيظل دائما هو الاغتراب وهل ستستمر في الوجود بعد هذه المحاكمة الأليمة؟ ألا يبدو ذلك مستحيلا؟ أمن الممكن التوقف نهائيا عن التفلسف حتى يسلم المرء من قدح الترياق؟ لماذا نجد الفلسفة بقدر ما تمنح عاشقها السعادة وتذوق فيوضات واهب الصور بقدر ما تمنحه في النهاية قدح ممتلئ بالترياق؟

من المحتمل أن يكون سقراط قد تفاءل لمستقبل الفلسفة والسعادة التي ستوفرها للإنسان على امتداد بقائه فوق الأرض. ولذلك لم يتردد أمام حكم الطغاة، بل تجرع قدح الترياق وهو في تمام اطمئنانه على خلود روح الفيلسوف من خلال أبدية الفلسفة. هكذا نجد أفلاطون ينقل إلينا احتجاج المعلم على الحاضرين الذين بدأت دموعهم تسيل وأصواتهم ترتفع. التفت إلينا سقراط وخاطبنا قائلا: «أيها الرجال العظماء، إنني لم أبعد النساء لسبب آخر سوى لقناعتي برهافة عواطفهن في مثل هذه اللحظات.. أرجوكم قليلا من الصمت والتأمل. وتغليب قوة الارادة.. بمجرد ما سمعنا ذلك شعرنا بخجل كبير وتوقفنا على البكاء». كانت إرادة سقراط أقوى من ارادة الاستبداد الذي رغب في القضاء على الفلسفة من خلال الحكم على الفيلسوف بالموت، لأن اعتقاد المستبدين يكمن في أن الآراء تموت بموت أصحابها ما دام ان سقراط قد اكتسب شعبية كبيرة وأصبح له أتباع وتلاميذ، وما دام أن مذهبه يستهدف بالدرجة الأولى الحكم الاستبدادي ويدافع عن الفضيلة والعقل، وإرساء قواعد السياسة الفاضلة انطلاقا من تعاليم الحكمة. فإنه ينبغي القضاء على هذا المذهب من خلال القضاء على صاحبه.

هكذا يموت سقراط شهيدا لتبقى الفلسفة، لأن اعتقاد الناس بقوة هذا الفكر وجدية آرائه ازدادت بعدما ضحى المعلم بحياته، حيث خاطبهم بصمت رهيب: «أتعرفون أنكم تحاكمون الجسد الزائل، جسد سقراط؟ وليس بإمكانكم الحكم على موت النفس، لأنها خالدة وهي التي تحمل في حقيقة الأمر الأفكار الفلسفية، أقول لكم هذا على سبيل الرمز، وذلك من أجل أن أخبركم بتعاستكم أيها العوام الذين تخيفهم دهشة محبة الحكمة. مع سقراط تنتهي عظمة أثينا لتبدأ مأساتها التي سيصف لنا أفلاطون تجلياتها، خاصة وأنها أرادت أن تتخلص من قدرها. هذا القدر الحزين الذي انفعل مع محبة الحكمة، وأصبحا يشكلان وحدة مطلقة. هل كانت أثينا على علم بأن موت سقراط يعني من ضمن ما يعنيه نهايتها؟ وهل كانت تعلم أيضا ان سقراط لو ظل حيا لأرغم الفلسفة على شرب قدح الترياق، والاندثار نهائيا؟

حقا إنها معادلة صعبة أشخاصها ثلاثة: الفيلسوف، المدينة والفلسفة. لكن كيف يمكن القضاء على الفيلسوف بواسطة ذلك القدح لتظل الفلسفة متحدة بالمدينة تضامنا معه في هذه التضحية الشجاعة التي قدمها سقراط؟

كان سقراط في منتهى السعادة، على الرغم من تجرعه لقدح الترياق، لأنه متيقن أن روحه ستظل حية إلى الأبد، لأنها اختارت أجسادا أخرى من أجل الإقامة، إذ كيف يمكن تفسير موت سقراط، وهو الذي ترك لنا مذهبا فلسفيا لا زال قائما إلى يومنا هذا؟

وهل كان هذا هو السبب الذي دفع أرسطو إلى التساؤل باندهاش كبير قائلا: سقراط... أميت أنت حقا؟

تصحيح وضع

أحمد زين★

علي الطاولة بطاقة بريدية جديدة، فيما أصابع يده ممسكة بصورة فوتوغرافية، أخذ يتأملها بصمت.

لم تنفتح شفتيه، ليقول كعادته «اقرأها». مستغرقا بالكامل في النظر إلى الصورة.

يغمض عينيه، كمن يجد صعوبة كبيرة في تذكر تفصيل صغير، أو أن الماضي لا يأتيه دفعة واحدة، حين يستدعيه لأقل أمر، يغمضهما إلى حد اختفائهما تماما في وجهه، تتجعد ملامحه، تغدو كومة لحم مهترئ وبلا هوية.

كانت الصورة تنزل قليلا، يده تفعل ذلك في سهو منه، حيث يمكن للآخر أن يرى وإن بشكل أقل وضوحا. منزلا بسقف أحمر مخروطيا، في أحد أركانه لوحة صغيرة، كتب فوقها كلمات قليلة بحروف إنجليزية، وفي الفضاء الذي يتكشف فوق السور الخلفي للفناء، ارتفعت مئذنة فقط، كانت واضحة لأنها بنيت بطريقة بدائية. وفي الفراغ، بين الفناء وارتفاع ذلك الجزء من المسجد لا يظهر أبدا في الصورة، كان هناك ثلاثة أشخاص. وبينما ينأى أحدهم، تاركا فقط ذراعه شابكة بحواف السور الخشبية المدببة، كان الآخران قد أعطيا الكاميرا وجهيهما، كانا شابين، شفاههما مفتوحة على ابتسامة واسعة، شعور هائشة وشوارب كثة، وكانا يتدثران بملابس ثقيلة، ويحيط عنق أحدهما شال أسود.

الشاب الذي رمى بطرفي الشال فوق كتفيه، بدا واضح الشبه به، ابني أو أخ له أو هو نفسه على الأرجح. لم تكن نظراته تلاحق الأشخاص، بل البيت، حيث تسمرت هناك.

تذمر من إنه لم يجد صورة له وهو في بيته، الذي باعه. لم تجمعه بأي جزء،حتى ولو حائط، من البيت، كما لم يتذكر أنه فكر، في يوم ما، لأن يلتقط له أحدهم صورة في منزله. في تلك اللحظة فقط، ربما شعر كم هو ضروري أو أنه كان سيكون من العزاء، لو كانت له صورة حتى ولو باهتة، بين جدران ذلك البيت الذي لم يعد له، مكتفيا فقط بأن يرقبه من بعيد.

«أبعث لك أيضا صورة قديمة، لن تصدق من أعطاني إياها..أبو هند اللبناني، أتذكره ...»

تفتح وجهه قليلا. هطلت عليه كلمات أخيه كالضوء الذي يصنع فجأة شكلا مخروطيا في عتمة ينغلق عليها مخزن مهجور، يغص حتى حواف الباب بكراكيب قديمة ومهملة، كانت كمن يكشف سرا ما صغير وثمين ملقى بين كل هذه الفوضى.

-«هذا البيت عشنا فيه أياما وليالي، كنت قد نسيتها لكنها الآن تعود إلى ذاكرتي ..» و مد الصورة لسالم.

ذكر إنه لم يكن متزوجا، لذلك كانوا يترددون عليه كثيرا، ينامون ليالي متواصلة عنده، وأنهم كانوا يعتبرون البيت بيتهم. لكن أبو هند تزوج من امرأة مهاجرة، أجدادها من العرب. حكى أنه كان يملك مطعما وأن أحواله كانت جيدة وأنه هو الذي التقط لهم هذه الصورة. ولمست إصبعه تلك المئذنة،«كلنا شاركنا في بناء المسجد»، خلف منزل أبو هند.

و قال إنهم داوموا على زيارته في نهايات الأسبوع ، بعد ذلك مرة في كل شهر، ثم ... .رفع الصورة إلى عينيه مرة أخرى وواصل صمته.

في سنواته الأخيرة في ديترويت، قال إنه كثيرا ما تاقت روحه إلى السفر، عبر البحر، مرة أخرى، ملاحا على ظهر سفينة تائهة، في محيطات مجهولة. قال أيضا «انه كان يزوره في نومه، يتعقبه كل ليلة، يهدر في أذنيه وتغطي زرقته كل شيء حوله، فعاد إليه».

لم ينتظر، هذه المرة، حتى يأتيه من يبحث عمن يرغب العمل على ظهر سفينة، بل ذهب و سأل بنفسه، عن المكان الذي ترسو فيه تلك السفن الكبيرة.

و لم يدر أصدقاؤه، الذين كان أغلبهم يعمل في صناعة السيارات في مصانع فورد والذين بحثوا وسألوا عنه طويلا، إلا عقب أكثر من سنة، من أنه يعمل في سفن نقل البضائع التي تجوب البحيرات العظمى.

نحى الصورة جانبا وقطع صمته ليقول «أقدر على تحمل كل شيء إلا نظرات الناس .. الكلام حتى ولو كان قاسيا يظل أخف من عيونهم».

تدريجا أخذ يشتكي من تبدل المشاعر. وسيبدو مهموما أكثر من أي وقت مضى.مؤخرا لم يعد يختلط بأحد، حتى برفقائه القريبين منه، كما أنه كان يبتعد عن أي تجمع للناس، تحاشيا للنظرات. ربما في الليل فقط، حيث الوقت أكثر ملاءمة للخروج بضع خطوات،ليس بعيدا عن الحجرة التي يسكن، ثم يعود، أو حين يضطر للبحث عن عمل لنصف يوم.

-«لا تنظر في عيونهم»، قال له سالم.

★ قاص من اليمن

- «ومن قال لك أنني أفعل، هي التي تطاردني وتخز في ظهري» يضع قدما على الأخرى ويشبك أصابع يديه عليهما ثم يرفع رأسه إلى السقف ويظل يحدق هناك، كأنما ينتظر أن ينشق ويهوي شيء ما منه.

التحالف الدولي. دول الضد. العراق. الكويت. كانت هذه الأسماء والكلمات تعني له الكثير، تخطفه خطفا من غفلته، أو من نفسه. كثر ترددها على مسامعه، مع ذلك كان يحس أنه لا علاقة لها بما يحدث له، حتى حين رأى بيته يفارقه، وأخذت مقابض الأبواب وملامسها تحك أصابعه في الغياب ، وحتى عندما اندلعت الحرب، ظل غير قادر على فهم هذه العلاقة.

في أكثر تلك الليالي التي شهدتها الحرب، حين كانت المساءات تأتي ملطخة بأخبارهم هناك، وتتطاير الحكايات عن انتصارات سريعة وحاسمة. ظل يستيقظ مذعورا، يحس أن هناك من يجذبه بعنف من نومه القلق، ليفتح عينين منتفختين محمرتين، فيجده يحدق فيه. لم يستطع أن يثبت نظره عليه، كان قبيحا بفمه المزموم وعينيه الطافرتين، يتملاه بنظرة قصيرة ضمن أشياء الحجرة، يغمض جفنيه و يضغط عليهما بأصابعه، ويتذكر الصديق الذي جلبه له، والذي لاحظ يومها كم بدا منفعلا وهو يناوله إياه، ويشرح له كيف يضعه ومتى بالضبط، «هذا سينقذ حياتك من أسلحة صدام الكيماوية».

ملقى بإهمال، القناع الواقي، في مكانه من الحجرة منذ تلك الأيام.بل من ذلك اليوم قبل حوالي ثلاث سنوات، حين لم يمد يده ليمسك به، إذ بدا له حينها كتلة بشعة، جمجمة آدمي مفصولة عن باقي الجسد. سيتركه له، ذلك الصديق ويمضي. وسيظل كلما لمحه، يتذكر ذلك الصوت الشبيه بعواء قبيح،صوت الإنذار، الذي كان يكرهه في تلك الليالي، يكرهه أكثر من الحرب نفسها، وهو يسبق كل غارة جوية. كان كأنما ينتزع أمعاءه وقلبه، أكثر من أي سلاح كيماوي شرس، ببطء وبغير رحمة. لم يحدث له أن لمس ذلك القناع أبدا عدا المسافة القصيرة التي قطعها، مدليا إياه بإصبع واحد، من وإلى الحجرة التي لم يكترث أن يضع شريطا لاصقا على نوافذها أو الفتحات الأخرى فيها، ككل الناس الذين راحوا يفعلون ذلك بهلع وخوف شديدين، حتى لا تتسرب الغازات السامة فيما لو نفذ صدام تهديداته، ليس لأنه لا يمكن ذلك لكثرت الثقوب واتساعها في الحجرة المتداعية، بل لأنه لم يشعر أن حرصا ما ولو ضئيلا على الحياة يدفعه إلى أن يفعل ذلك.

كان عندما يتفاجأ بغارة وتتصدى لها الصواريخ المضادة، يهرع مع رفيقيه دون قناع وبلا خوف، يصعدون أعلى بناية جديدة لم تكتمل، بالقرب منهم، ويتفرجون على الشظايا التي تضيء ليل المدينة الخالية، التي تركها معظم أهلها إلى مدينة أخرى أو عادوا إلى أريافهم البعيدة. كانوا مرعوبين لكن ليس كمن يعيش حربا عادية، ثمة شيء كان يفصلهم عن ذلك الشعور. فقط، كانت الشظايا تبدو لهم كألعاب نارية، تلتمع على شاشة كبيرة، كونية على الأرجح بما يكفي لأن تدخلهم فيما يشبه بهجة غامضة وملتبسة. تنسيهم لهنيهة شراسة حرب استثنائية، حربا يتجدد أوارها تحت الجلد، كلما اصطدمت عيونهم بأبواب البيوت والمحال وهي مغلقة دون أصحابها، أو بوجوه لا يجدون فيها الأهل و لا الأصحاب الذين كانوا يعرفون. وحدها النظرات كانت تزعجه، قد لا يكون ثمة جديد فيها، لكن إدراك ما تعنيه جاء متأخرا، أو كان ليحتاج إلى ما يجعله واضحا على ذلك النحو، قاطعا وشرسا أحيانا. هل هي لامبالاة؟.

فارغة تأتي بعض النظرات وخالية من المعنى، فقط تضمهم كأي شيء قابل للرؤية، ثم تمجهم في الهواء، أحيانا تراهم كمن يرى شخصاً يقضي حاجته، تتحاشاهم. كانت أشكالهم تطفو في محيط النظرات، كانت ثقيلة بما يكفي لأن لا يستطيعون تمييزها، ربما كان يلزمها تغيرا ما لتستقر في عيونهم وتجذب الاهتمام من جديد. و نظرات أخرى، أخذت تتخللهم كما لو كانوا فراغا يتدلى، غير مرئي، وليس ظلا لعمال بهياكل محروقة، تتطوح في العراء أو تأخذها بنايات فقيرة إلى عمقها الظليم والفاتر، وحينا تشغل المصاطب التي تتقدم المحال، أو تلتصق ببعضها في المقاهي الرخيصة والحجرات المهجورة البعيدة.

مال برأسه قليلا إلى الوراء، كأنما يتسمع لهدير العربات في الخارج وانخطاف الأضواء مع قدوم الليل، يتلمس بأذنيه وسط الضجيج والزحام الشديد لصور قديمة ترهق ذاكرة شائخة وسنوات العمر التي عبرت دروبه السحيقة كقطار مسافر أبدا، راح يصغي وسط كل هذا لصوت بعيد، مشوش، صوت لا أحد، يجهد للوصول إليه خلال ضباب كالح يدثر حواسه كلها. انتبه لسالم وهو يختلس النظر بين وقت وآخر إلى رأسه كأنما غريب عنه.

- «حلقته .. يا شيخ ما فيه خير .. هو السبب في البطالة التي نحن فيها» قال، وكأنما لم يكتف بذلك، وليرضي فضوله أكثر، حسر العمامة التي كان يشده بها، اختفى الشعر وتبخر الخط المستقيم الذي يشق رأسه. تحول وجهه إلى وجه طفل.

بدا سالم، وقد لاحظ أن شيئا مختلفا طرأ على هيئته، جعله لم يتعرف عليه لأول وهلة حين اقتحم عليه الحجرة وهو يحمل

كوب حليب وفي الأخرى لفافة مبقعة بالزيت، فيما البطاقة البريدية في الجيب العلوي، وكان يغطي رأسه بعمامة بيضاء، يقنع نفسه أن العناية الكثيرة بالشعر قد تمنع العمل و تجلب النحس، لكن ما لبث أن سمعه ينفجر مغتاظا وهو يتحسس شعره الوهمي.

- « ومع ذلك ما اشتغلت إلا نصف نهار». نفرت عروق رقبته، والتمعت نظراته بالبلل فيما تقلصت ملامحه و تركته براءة الطفل. ثم قال بصعوبة «ماطلني المقاول أبو عيون مخزقة.. هذه المرة أعطاني ظهره وراح».

أخذ رشفات متلاحقة من الكوب، وابتلع لقمة كبيرة من اللفافة الساخنة.

- «فكر بعرض أخيك»، قال له سالم.

انزلقت أصابعه، كأنما الأمر أكبر من أن يقرره هو المسكين، تداعب قبضة الشعر الخشن في صدره، يتلوى كأعشاب شائهة، ليطل من فتحة القميص، يتخلله بأنامله، كأنما كان يجد فيه تعويضا عن شعر رأسه.

كان أخوه قد كتب له أنه سيبذل وسعه في تدبير فيزا له إلى ديترويت، أو على الأقل زيارة للعلاج. غير أن أمريكا، بدت له فكرة غامضة، لم يستطع أن يستوعبها،حتى عندما كان ينزل مع مجموعة من العرب، فلسطينيين وسوريين ولبنانيين، إلى مناطق زراعية في «سان جوكن»، وحتى حين رأى بعضهم يتهاوى على تلك الأراضي، يقبلونها بتشنج ويتمرغون فيها كما لو كانت الجنة الموعودة.

بدأ المهاجرون اليمنيون بالتدفق على أمريكا، ربما بعد افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩م، مستقلين سفنا من ميناء الحديدة أو عدن، بطرق غير قانونية، لترسو بهم غير بعيد من السواحل، حيث يدخلون خلسة. لكن بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وحينما أقامت الولايات المتحدة علاقاتها مع اليمن، سمحت بحصة صغيرة لمن يرغب في الهجرة من اليمنيين.

لا يزال يتذكر تلك الوحدة الغريبة، حين كان الميناء يتباعد أمام عينيه، يتلاشى حتى الإمحاء، متروكا وسط مدى من الأمواج الزرقاء، ظل كذلك حتى لمس كتفه المسافر الإنجليزي، ليحكي له عن رحلته ما قبل الأخيرة لليمن في أواخر الأربعينيات، وعن الإمام الذي وضعه تحت الملاحظة الشديدة، في مدينة صنعاء أو المدينة المحرمة، كما وصفها، مانعا إياه من التجوال خارجها، خشية أن يكون جاسوسا لحساب جهة أجنبية. حكى له أيضا عن حزنه ،الذي يتأجج كلما قدم إلى الحديدة، لموت صديقه الأمير سيف الإسلام محمد، غرقا في البحر، وقال له أنه سيذكر كل ذلك في كتاب عن رحلاته المتكررة إلى اليمن، وسوف لن ينساه هو أيضا، ثم أعطاه بعض الأدوية المضادة لدوار البحر.

- « أو لم لا تعود إلى البلاد وتستقر هناك نهائيا.. يكفي غربة؟» سيصمت طويلا،حتى ليخيل أنه لن يتكلم مرة ثانية وأنه سيترك مقعده، منصرفا. لكنه نطق بغير رغبة في الكلام.

- «البيض قال كلمة في الراديو .. لا يوجد شيء في النور.. لكنه ترك صنعاء».

كان فمه يمضغ اللقمة ببطء، يستطعم ببطء مزيج الخبز والحليب معا.

لا ينتظر كثيرا، ليقول أيضا.

- «ما ذنب الناس هناك لو قامت حرب أهلية لا قدر الله ، مثلما تقول الجرايد ؟»

يفرغ آخر قطرات الحليب ويمتص حثالة الشاي. قبل أن يفتح فمه مرة أخرى.

- «الكل يتكلم ويتهم، لكن أين الحقيقة».

ثم يزم شفتيه، ويخط خطين متصالبين في الهواء علامة على الوضع المتردي.

مال إلى مسند المقعد، لكن المسند كان لصق ظهره تماما، فحرك قوائم الكرسي الخلفية إلى الوراء ونفخ صدره. وقال فجأة انه حلم بقاسم، وهو يركض في الطرقات، بينما رجال بمعاطف طويلة يتعقبونه، حتى سقط كالذبيح بين أرجلهم. وسيروي أيضا أحلاما وكوابيس تتقصده، تبدد ليله، حكى عن سفن ضخمة تبحر به ليلا في مضائق خطرة، ولا تلبث أن تتحطم ويجذبها القاع.

تحدقان عيناه في الأرض، تتبعان خيطا صغيرا يختلج من النمل، يخرج من أسفل الموكيت. ظل يتأمل في الطابور الطويل، يخرج مترنحا. بعض النمل يخرج على الخط، يلتف ليعود إلى الخلف، ثم يذهب إلى مقدمة الطابور، و يرجع مرة أخرى، وفي لحظة واحدة، ينكص النمل كله، إلى طرف الموكيت، حيث ظهر لأول مرة، كأنما في حالة استنفار شديدة، قليلا ويعاود الخروج، يعتل صرصارا كبيرا.

- «تغيرت الأمور .. طاح كرتنا». يعلق، قبل أن ينهض.

وتمتد يده خائرة لتسحب الظلفة الزجاجية إلى الداخل قليلا، كانت يده واهنة حد أنها بالكاد استطاعت أن تشق لجسمه فراغا ينفذ منه بصعوبة إلى الشارع. خيل لسالم لوهلة أنه علق بحافتي باب الألمنيوم.

---

* فصل من رواية بعنوان«تصحيح وضع».

تخطي الجسر

منهـل السرّاج★

دفعتُ غطاء السرير الأحمر عني، كانت همومي ووحدتي تستلقي بجانبي كما هي دائماً متجددة حية محدقة في وجهي بعيون باردة. حاولتُ النهوض تعلقتْ بقميصي، غرزتْ أظافرها في رئتي فأحسست بدمي ينزف حتى خشيت ان يمتصه القميص فيراه الناس. هرعت الى النافذة، الأبواب حديدية متشابهة في زخارفها، الشرفات صغيرة ومغبرة، النوافذ موصدة بالحديد، لا وجه على زجاجها ولا ألفة تتوارى خلفها.

غادرت غرفتي، وجدت أمي تقبل القرآن قبلات سريعة ومتلاحقة، فيما تجلس طفلتي عند قدميها، واضعة غطاء الصلاة على رأس دميتها، في الوقت الذي كان أخي يقلب الجريدة الرسمية منتبهاً لأبي وهو يسعل لحظة مغادرته البيت.

أدرت المذياع، كان أحدهم يتحدث عن الهجرة، وفي قناة أخرى أغنية عن الفراق، ثم صوت مذيعة تقرأ خبراً: حصيلة اليوم، سبعة شهداء، وخمسون جريحاً.

بحثت عن ثوبي الوحيد، وجدته وقد نصبته جدتي فزّاعة للعصافير.

ارتديته، تناولت حقيبتي، قطعت الدرج بقفزتين، صفقت الباب خلفي، فاستغرقني مشهد أنين النواعير.

على أطراف الأرصفة بقايا أكياس نايلون يطيرها الهواء، شعاع الشمس ينتشر بحيرة على أرض الشارع، غبار رمادي وغيوم بعيدة.. فتشت أكثر فلم أجد إلا أصابع وأظافر أقدام رجال الحارة في صنادلهم المنزلية المتشابهة التي تعلوها ثنايات جلابياتهم البيضاء جالسين في الظل على الكراسي الواطئة يتحدثون بهمس خافضي الرؤوس، حتى إذا تناهى إليهم وقع حذاء امرأة حركوا رقابهم على إيقاع مشيتها الى ان تتوارى.

داهمني صوت المؤذن مختنقاً: صلاة العصر جماعة، لطمت أنفي رائحة الكبريت، شعرت بالعطش، واجهات الأبنية أعلى من الناعورة، وكلها مغطاة بستائر مرقعة ملونة، لابد أن النساء في المطبخ.

★ قاصة من سوريا

لاحظت أقاربي من بعيد، حاولت التملص، لم أستطع، ابتسمت لهم بإعياء واعتذرت أني لا أزورهم وقد ألصقت حقيبتي إلى صدري.

مثقلةً تنزهتُ على الجسر الضيق القائم على القناطر، عمال المطاعم يحشدون الكراسي الفارغة حول الطاولات، آملين بقدوم الزبائن ومن ثم بالبقشيش.

في الأمس دفنت والد طفلتي، طويت أوراق الزواج والصور التي جمعتنا، قدمت استقالتي من الوظيفة. أصبحت بلا مال ولا عمل، بلا ظل رجل أو ظل حائط.

كنت شاردة، ألملم هموم الماضي يائسة من القادم، فاصطدمت بسور الجسر وهويت إلى النهر ذي المياه النتنة. ضرب رأسي الحافة الصخرية المغمورة بالطحالب، حاولت الوقوف، تأرجحت إلى الجهتين وسقطت.

كانت أختي تخاف القطط كثيراً. وضعتُ هرة صغيرة مع أوعية طعامها في علبة كرتونية على ناصية الدرج العلوي. ماءت في غيابي.. عدت من المدرسة فوجدتها مشنوقة بين أيدي أولاد يركضون ويضحكون.

أجهد كي أعلم طفلتي رسم القلب والزهرة وأرجوحة العيد. لكنها بعناد تعلمني رسم المدفع. قلت لها نلونه بالأصفر والأخضر والبرتقالي و.. قاطعتني مقطبة: ألا تعرفين أن لونه أسود؟

– كنت عندما ألعب اختبئ في تلك الزاوية من خزانتي التي نزعت دُرجها. نسج العنكبوت شبكة معقدة لم أستطع اختراقها، ولم أستطع إقناع طفلتي باللعب فيها.

حاولت رفع جذعي مستندة على حافة النهر متمنية أن أتشبث بدولاب الناعورة الكبيرة. فتشت عن درجات تقودني الى الجسر مرة أخرى.. لكني سقطت مرة أخرى.

أطل من وراء دغلة كهل في قارب خشبي قديم يحمل عصا طويلة، كان مرتدياً لوناً أخضر، مفتوح الصدر حتى البطن، ملوحاً بشمس عنيدة.

– وقعت شجرتي الضخمة، تمددت كجثة هائلة ملأت أرض الشارع من الرصيف الى الرصيف، أشفقت عليها. بكيت

وتوسلتهم إمكانية غرسها مرة أخرى فمسحوا على شعري وضحكوا متواطئين. اعتبر الجميع أن ذنب سائق الرافعة الذي قطعها مغفور، فقد كانت توسخ السيارات التي تصطف تحتها بفضلات العصافير.

اقترب الكهل مني بهدوء ثم تجاوزني، كان كضباب كثيف لفني أربكني وغادرني، ناديته: ألا تراني؟ استدار عائداً، بصمت رصين انتشلني

– كان ابو طفلتي يرفع سبابته: أريدك امرأة مطيعة، ثم يرمي بثيابه كي أكويها. يرطب وجهه بعطر الحلاقة، ويمضي مستعجلاً الى موعده.

زفرتُ من ثوبي المبلل، شددت أطرافه كي أغطي ركبتي وأنا اراقب الكهل، متوقعة أن أجده متلبساً يحدق في ساقيّ. لكنه كان يتأمل الأفق البعيد.

استسلمت لحركة القارب فيما نفسي تغسل عكرها برضى. أصبحت مياه النهر عذبة والضفتان خضراوين..

– من أنت؟

أعطاني ثمرة صبار: حاولي الاختراق

– من شرفة البيت ومن خلال أوراق الكرمة المتكاثفة التقطت عيناي عدة نجوم مضيئة محتجبة خلف اقفاص الهوائيات. طفلتي نائمة وجبينها ساخن لكن شفتيها جميلتان. وحارس المؤسسة التي كنت أعمل فيها يتأبط سلاحاً ويضع وردة بيضاء في عروة سترته. غافلته وسرقتها.

انصرف الكهل الى ربط حبل القارب بين الأعشاب العالية، كان الشفق يتكاثف خلف الجبال البعيدة بينما نسمات تعبق برائحة التراب الرطب وأنين النواعير.

بقدمين ثابتتين عبّد طريقاً ملتوياً في نهايته كوخ بسقف قرميدي تحتضنه أشجار داكنة، تجاوز بقايا سور متآكل، دفع باب الكوخ وأشار لي كي ألحق به.

– كنت عائدة من عملي عندما رأيت طفلتي مع أولاد الحارة يمدون اصابعهم الصغيرة تحت باب مخزن أطعمة الأطفال كي يلتقطوا قطع البسكويت الملوثة بالسم فخا للفأر.

رأيت جدران الكوخ مزدحمة بسيوف وصور فرسان وقناديل نحاسية وأوسمة منقوشة، فيما غُطيت الأرض بسجاد يدوي أحمر موشى ببعض البقع الضوئية العابرة لزجاج نافذة علوية.

– كانت النوافذ الضيقة لأقبية مدرستي تلتصق بالأرض وأنا أظلل عيني بيديّ الصغيرتين وأفتش عن الزيت والفأر والآذان فلا أرى. فيما آذن المدرسة يضغط بإبهامه الخرطوم كي ينبعث الماء على الدوائر المزروعة، درست الابتدائية والاعدادية والثانوية، ولم تكبر الدوائر ولم تخضر.

طرزت ثوبي المبلل بزهور برية وفتحت الصرة، وضعت الصبارة وشفتي طفلتي، الوردة البيضاء والنجوم، فرحة القدمين صعدت السيارة، تجاهلت نظرة السائق عندما لقنته عنوان الحديقة النائية، أوشكت أن أخبره أن أحداً لا ينتظرني، لكني أمسكت حين أدركت انه لن يصدقني.

كنت أتلمس القماش المخملي براحة كفي وأنا استمع لكلمات الكهل عن النواعير والنهر والشهادة والهدير الذي لن يتوقف. وضعت حقيبتي، كتابي وقهوتي على المقعد الأكثر انزواء، عببت نفساً عميقاً ثم شرعت في قراءة ديوان شاعري الذي أفضله.

فجأة شعرت بهيكل يحجب عني مشهد النواعير، كنت كطائر مستكين افزعته ستارة سوداء. رفعت رأسي أقاوم الخوف والدهشة، سألته بحدة مرتجفة: ماذا تريد؟ أجابني بابتسامة رخوة: أريد أن نتسلى.

– عندما قرصني صاحب البقالية من فخذي كنت في السادسة من عمري، انتقمت لنفسي بأن سكبت الحليب الذي اشتريته أمام دكانه وبكيت لأنني لم أفهم، وعندما عدت الى البيت بوعاء الحليب فارغاً أمسكتني أمي من شعري وهزتني بعنف، كبرت بسرعة وكبر فيّ ذنب هائل.

رميت أشيائي وأخذت أركض اغضبني صوت لهاثي، عدت اليه وجدته واقفاً بابتسامته نفسها.

يقول أبي: أريدكن رجالاً.

جمعت أشيائي وبحقد شديد ضربت الهيكل بحقيبتي.

دفعت باب البيت الكبير، اختطفت طفلتي من حجر أبي، أمسكت بيدها وركضنا.

وصلنا الجسر، أطعمتها الصبارة.

نظرت إليّ بعينين كبيرتين، نهضتْ بهدوء ومشت بعزم، كانت كلما ابتعدت تستطيل وتكبر.

وقفتْ أمام الناعورة منتصبة، وبيد قوية زادت سرعة دورانها. استجابت الناعورة بغناء جديد.

في هذه اللحظة كان علي أن أغادر، وبقدمين غريبتين كنت قد وصلت وسط خراب المدينة.

نـــــوال

همدان زيد دماج★

كانت تشعر ببرد مكيفات الصالة يخترق عظامها باستمرار.. أمالت رأسها على كتفه العريض وتابعت أحداث الفيلم غير آبهة بيده المتوحشة التي اندست من تحت معطفها الصيفي وظلت تعبث بآلية منتظمة بأماكنها الحساسة.. لطيفٌ هذا الزنجي.. التقت به من فترة قصيرة ودبر لها بسرعة عملاً جيداً.. كان شغوفاً بها.. فكرت بالأجر الكبير الذي ستحصل عليه من هذا العمل فابتسمت واعتدلت في جلستها تاركة يده تلهو كما تشاء.

خلعت نقابها وشرشفها الأسود في الغرفة المجاورة مع رفيقاتها.. كانت ضحكاتها مميزة.. دخلت الى الغرفة يعلو وجهها الجميل اضطراب خفيف.. حيتهم بلطف وبحياء.. نظر الى ما انكشف من ساقيها الرشيقتين وصدرها النافر فشهق اعجاباً.. يا لها من جميلة.. تشبه الى حد بعيد جميلات الاعلانات التجارية.. ظل مشدوهاً لفترة طويلة لم تتوقف عيناه فيها عن تفحص جسدها العذب وقوامها الرائع وبياض ساعداها وكتفها العاري وصدرها البض الناعم غير مصدق كيف يخفي النقاب كل هذا الجمال؟ سرت في جسده رعدة خفية هزته تماماً.. لاحظ أصدقاؤك ذلك فتركوها له وانشغلوا بالأخريات.. شغف بها تماماً.. كانت خجولة.. يبدو أنها لم تتعود على أجواء الغراميات السرية تلك كصديقاتها الأكثر احترافا وخبرة.. لابد أنها مبتدئة.. تواعد معها كثيراً ووقع أخيراً، كما كان يتوقع، في حبها المجنون.. عرف اسمها الحقيقي لكنه ظل يدعوها باسمها الذي عرفها به أول مرة... حتى عندما استجوبته الشرطة البريطانية بعد سنين عدة كان يدعوها بنفس الاسم.. «نوال».

لوح بيده الى مودعيه ودخل صالة المغادرة مسرعاً بعد ان رآها تكمل معاملة الجوازات.. كانت الخطة تسير على ما يرام إذاً.. عندما اقلعت الطائرة كانت يداهما تتشابك بلهفة بعد أن استطاع أن يتدبر الأمر مع صديق عزيز في مكتب الطيران فحجز لهما مقعدين متجاورين.. قالت له أنها تريد أن ترى العالم من النافذة.. فكان لها ذلك..

قالت له وقد اعيته القبلات انها تريد أن تمارس عملا ما كبقية زملائها في معهد اللغات.. سيساعدها العمل على اكتساب اللغة.. ظلت تقنعه طويلاً.. وافق في الأخير مرغماً رغم قلقه الكبير.. كان يعرف أنها لم تعد له وأن محاولاته بامتلاكها بدأت تضمحل رويداً رويداً.. منذ تلك اللحظة التي رآها فيها، قبل أسبوع، تلهو مازحةً بشعر زميلها الايطالي الذي كان يحاول تقبيلها.

كان يبدو سخيفاً وقد احرقته الغيرة العمياء.. صفعها بقوة يوما ما.. هددته بالاتصال بالشرطة فلم تعد تهديداته الصغيرة تخيفها.. بل لم يعد هناك من يستطيع كبح جماح خيالها المجنون.. كانت تشعر بانتصار عظيم وهي تدرك أنها تستطيع أن تفعل ما تريد.. لقد أصبح لها أصدقاء كثيرون... ولم يكن ما تبقى من حبها له كافياً لصدها عن عزمها بتركه نهائياً.. أحس انه حشرة صغيرة تحاول تسلق جدار لزج.. كان تمردها حتمي.. لكنه كان مؤلماً بالنسبة له.. ومنذ ذلك اليوم ادرك أن علاقتهما كانت قد انتهت.

منذ فترة طويلة لم تتواصل معه... كان يسمع عنها فقط من أصدقاء مشتركين ما لبثوا أن تفرقوا جميعاً... قاوم شعور الهزيمة طويلاً وظلت «نوال» بعد ذلك في ذاكرته الحدث الأكثر تأثيرا في حياته التي لم يكن يعرف، وهذه طبيعة كل البشر، أنها ستنتهي بعد دقائق من الآن.. لماذا يا ترى تذكرها الآن؟ حدث نفسه متسائلا.. ولماذا أصر سائق السيارة «البيجو» على شراء «القات» من هنا؟ فالرحلة لا تزال في بدايتها وسيمرون بأسواق «قات» عديدة في طريقهم الطويل الصاعد الى العاصمة. كانت السيارة قد توقفت بشكل عشوائي على جانب الطريق ونزل سائقها النزق غير آبه باحتجاجات الركاب متوجهاً نحو كشك حديدي مجاور ما لبث أن تبعه اليه بعض الركاب لشراء «القات» أيضا. زحزح جسده المحشور في الكرسي الخلفي... كان مرهقاً من السفر ومن زحمة الركاب والشمس الحارقة التي كوت ظهره المبتل عرقاً في المؤخرة. كانت سيارة فارهة قد توقفت وبنفس الأسلوب العشوائي، على الجانب الآخر من الطريق استطاع، رغم انعكاس أشعة الشمس على هيكلها الأنيق، أن يلمح تقاسيم وجه امرأة جميلة بداخلها.. أشعل سيجارته الأخيرة فالتصق دخانها بدخان ركاب المقاعد الأمامية الذين أعياهم انتظار السائق فبدأوا بعصبية يضغطون على بوق السيارة لاستعجاله بينما كانت عيناه لا تزالان تراقبان المرأة الجميلة داخل سيارة الضيافة الحكومية الفارهة التي أزعجتها نظرات الباعة والفضوليين، الذين يكتظ بهم سوق «النجد الأحمر» في مثل هذا الوقت من النهار، فأدخلت ذراعها البيضاء المرتخية على حافة النافذة الى الداخل ورفعت قليلا زجاج النافذة.

تكومت أجساد الركاب مرة أخرى وبدأت السيارة بالتحرك وهو لا يزال يراقبها.. وفجأة استيقظت حواسه الناعسة ومر خاطرٌ سريع في عقله ما لبث أن تحول إلى يقين.. حاول أن يلتفت إلى الخلف ليرى المرأة مرة أخرى لكنه لم يستطع تحرير جسده المشحور بسهولة وعندما سنحت له الفرصة بالنظر الى الخلف هالهُ منظر اطارات ضخمة لـ«قاطرة غاز دهست في حادث مروري مريع الجانب الخلفي لسيارة بيجو وأودت بحياة خمسة من ركابها» كما سيُكتب الخبر بخط صغير في الصفحة الأخيرة من الجريدة اليوم في صباح اليوم التالي.

★ قاص وباحث من اليمن

لغـــو

مورلي كالاغان

ترجمة: محمود منقذ الهاشمي★

بعد أن عادا من الحفلة، رفع رجل الاعلانات جف هلتون ناظريه، فرأى زوجته الشابة، ماتيلد، واقفة ثمت باشّة له. لقد بدت له متوهجة من ذكرى المحادثات المهموسة مع الشبان الذين كانوا تائقين الى لمس يدها أو ذراعها، وابتسمت وواصلت الحلم وعيناها الداكنتان الواسعتان تزدادان رقة يصاحبها الحنو. وبدأت تدندن عندما مضت الى النافذة ووقفت هناك تنظر من علٍ الى الشارع في ليلة الشتاء المبكر؛ وبينما كان جف مستمرا في مراقبتها ظل ممتعضاً من أن تكون قد قضت وقتاً على ذلك النحو من المتعة في حفلة وجدها مغمة جدا. لقد تركته وحده مدة طويلة، إلا أنه ما برح مدركاً على الدوام ما كانت تثيره من الاعجاب في نفوس الشبان الذين كانوا حولها.

والتفتت آنئذ، وكلها دفء وتوهّج، وانفجرت بالكلام، «أما أعجبتك الحفلة، يا جف؟».

فقال بلؤم، «انها حفلة مملّة. وقد ضاق صدري بتلك الجماعة. فلا أحد منها لديه أي شيء جديد او مشرق يقوله أبداً. وتساخف جميعهم بعض الشيء».

وحاولت ماتيلد ان تمسك عن الابتسام، غير ان وجهها المكفهر المتّقد مازال متوهجاً بالدفء عندما كانت واقفة هناك ويداها مشبوكتان أمامها. وبرغم ان جف قد واصل الكلام بنوع من التقزّز المنشرح فقد بدأ وجهه الجدي يُسفر عن تلك العزلة الموحشة مما جعلها تشعر بالاثم فجأة: وتاقت ان تقدم إليه كل الرقة، وكل البهجة التي يسحرها ان تكنّها في نفسها منذ الحفلة. لقد أمضيت وقتاً جميلاً للغاية. الا انني كنت اراقبك. وأعلم مع من كنت. فهل كنت تراقبني، يا جف؟». واندفعت نحوه وألقت نفسها على حجره وأخذت تقبّله وتفرك يدها في داخل شعره ضاحكة طوال الوقت مثل فتاة صغيرة. «هل اعتقدت أنني كنت أغازل؟ هل اعتقدت أنني ضحكت وهمست أكثر مما ينبغي؟ ألا تحب أن يراني الناس ظريفة؟».

إلا أن جف، الذي كان قد أمضى وقتاً مغماً، لم يكن يشعر الا أنها تسعى الى مواساته وفي جعله يشعر أنه بخير؛ ولذلك قال بضيق صدر «لست بحاجة الى ان تعتقدي انك اهملتني. لا تشعري بالذنب، فلا احد ممن انجروا إليك وأحاطوا بك كان مضطرا أن يقلق عليَ أبداً. بامكانك ان تشعري بالحرية».

قالت بمنتهى النعومة، «جف، أنا لا أريد أن اشعر بالحرية. ولا أشعر بالحرية الآن».

«أنت تشعرين بها بالتأكيد.. ولو لم تشعري بها لكنت أول المتذمرات».

«أما قلقت عليَ مرة من المرات في هذه الليلة، يا جف؟».

قال بجفاء: «اسمعيني، ان الرجال الغيورين هم أثقل الناس روحاً في العالم».

«جف، ضع ذراعيك حولي».

«ما بالك؟ لست مضطرة الى تهدئتي او الى الاحساس بالذنب لأنك قضيت وقتاً ممتعاً، لقد تجاوزنا ذلك بالتأكيد».

قالت وهي تبدو ضائعة تماما، «لم أكن أحاول أن أهدئك». وبدأت تكشف في وجهها عن ذلك الاستياء الغريب الذي كان يشعر به في الأشهر الثلاثة الاخيرة أنه ينمو في نفسها. وكانت مبرطمة مثل طفلة وفيها خجل من رُفضت هديته البريئة بجفاء، ثم ابتعدت عنه مرتبكة، وكوّمت نفسها على الاريكة، رابضة تقريباً، وعيناها تقسوان وهي تحدّق اليه.

وقال بعد وقت قصير، «أنت طفولية ، يا ماتيلد. لماذا تقعدين هناك كأنك تكرهينني؟». إلا انه بدأ يشعر بالعجز إزاء غضبها الصامت والسري وغير المعقول. وقال: «أوشكت في هذه الشهور القليلة الماضية، ان تصيري غير معقولة السلوك مثل امرأة مريضة. ما مشكلتك على الأرض؟» ونهض وراح يتمشى ذهابا وايابا وكان صوته يعلو وهو ماضٍ في طرح الأسئلة عليها، ولكنه في كل مرة مر بالأريكة حيث كانت جاثمة اشتد انزعاجه مما أحس به لديها من الاضطراب الغضوب.

ولذلك حاول أن يضحك وقال: «هذا قدر كبير من اللغو، يا ماتيلد»، وقعد بجانبها. وحاول بطريقة خشنة أن يشدها اليه. وحين دفعته عنها حدّق إليها حتى بدا في النهاية يشتهيها، ووضع ذراعيه حولها مجدداً، فدفعته عنها مرة

★ كاتب ومترجم من سوريا

أخرى. ثم تملّكه الغضب؛ فألقى ذراعيه حولها وسيطر عليها حين حاول أن يعانقها. فصاحت، «كفّ عن ذلك، كفّ عن ذلك، يا جف! ألم يكن لديك أي شعور أبداً؟ ألا يعني لك أي شيء انك لم تكن تريدني بالقرب منك قبل بضع دقائق؟ ماذا تظنني؟» وكانت حين دفعته عنها بخشونة تناشده حقا ان يرى انها كانت تجاهد للتشبث بشيء ما كان يدمرّه شهرا فشهرا في عدم اكتراث. وسألته «ألا يعني لك ذلك أي شيء؟».

فقال: «أنت توصلين الامور الى هذا، فلماذا لا تقصدينها مباشرة بدلا من تغليب العواطف؟».

قالت: «لأنني لا اريد الامور بتلك الطريقة». ثم صاحت بانفعال شديد، «لا يمكن أن تلمسني متى تشاء. لا يمكن ان تفعل ذلك في الوقت الذي تشعر بالرغبة في ذلك». وكانت عيناها مغرورقتين بالدموع كأنها لمست المصدر الحقيقي لكل خيبتها.

لكنه شدها اليه، وأمسك بها لحظة ليريها انه يستطيع أن يحظى بها، ثم دفعها عنه. وصاح، «لست صبيا صغيرا يلعب تلك اللعبة القديمة. نحن متزوجان منذ ثلاث سنوات. فلماذا كل هذا اللغو؟ وعبّر عن غيظه الذي كان ينمو في نفسه بضربها على ركبتها بقبضته.

فقالت وهي ممسكة بموضع الضربة، «آه، انك توجعني. لماذا فعلت ذلك؟» وأخذت تبكي قليلاً. وقالت: «هذه تنهي الأمر. فلن تضربني أبدا مرة أخرى..».

«تباً لكل ذلك، فأنا لم أضربك».

«لقد ضربتني، آه، يا عزيزي، لقد ضربتني.. وذلك يحسم الأمر، لن أبقى هنا! لن أبقى ليلة أخرى! انني ذاهبة الآن!».

«هيا .. افعلي ما يحلو لك».

قالت: «لا تقلق. فسرعان ما اكون قد رحلت».. وهرعت والدموع منهمرة من عينيها الى مخدع النوم. فوقف عند الباب مغتماً وقد ضم ذراعيه على صدره. وراقبها وهي تسحب الادراج. وتقذف بالملابس في صندوق الثياب، وتمسح الفضة عشوائيا من أعلى الخزانة. وكانت تتوقف احيانا لتضغط بقبضتيها على عينيها. وبدأ يشعر بالكرب، وهو يراقبها، حتى انه صاح في النهاية، «ليس لي أن أتحمل هذا العرض!» ووثب إليها، وألقى ذراعيه حولها وهصرها كأنه يعتصر الثورة المجاوزة حد المعقول في روحها الى الأبد. ثم ازداد خجلاً وقال: «لا اريد أن أوقفك، ولا أريد أن أبقى وأراقب هذا السلوك الغبي كذلك. إنني ذاهب». وعندما تركها كانت بعدُ تسحب ادراج الخزانة.

ولم يكد جف يسير على امتداد الشارع خارجاً من المبنى في تلك الليلة الشتائية المبكرة حتى راح يشعر انه في الحقيقة لم يغادر تلك الغرفة البتة، لأنه أنّى سار، وأنى ذهب، قد ظل مشدوداً الى تلك الغرفة يراقبها، وحين دخل في حانة الزاوية لتناول زجاجة من الجعة قعد ثمة يفرك جبينه ويفكر، «لا بمجرد أن اريد، وليس في الوقت الذي أشعر بالرغبة في ذلك! لا استطيع أن استمر بهذه السخافات وقد تعوّد كل منا الآخر كثيرا. أشعر أنني غبي».

كان الرجال والنساء في الحانة المزدحمة يتكئ بعضهم على بعض متلاصقين ومتهامسين وحين اصغى جف ظل يسمع صوتها خلف همهمة الاصوات وقعقعة الكؤوس ويرى وجهها في دخان الحانة، وعندما نظر حوله لزمه خوف رهيب يزداد في نفسه من أن ما كان دافئاً وحيوياً بين الناس قد انزاح عن متناوله؛ وعندئذ لم يستطع أن يكفّ نفسه عن النهوض والاسراع عائدا أدراجه الى المبنى.

رآها خارجة ترتدي رداءها البني، وقد انخفضت قبّعتها اللبّادية فوق عينيها. كانت تحمل حقيبتها. كانت تنتظرها سيارة أجرة. ولكي يخفي شوقه، ابتسم بطريقة سخيفة وقال: «.. أيمكنني أن أحمل لك الحقيبة، يا مدام؟» حتى انه انحنى قليلاً.

قالت: «لا .. شكرا»، ونحّت الحقيبة عن يده الممدودة، وهي تنظر اليه بطريقة دفاعية حَيِيَّة.

«أأنت متيقنة من أنك لا تريدينني أن أحملها؟».

قالت: «متيقنة تماما».

قال بأدب: «طيب»، ووقف محاولاً ان يبتسم عندما دخلت العربة، وعندما أخذت العربة تنهب الشارع وقف هناك قلقاً وغير مصدّق، يغمره احساس انه لم يكن هناك مكان تذهب اليه.

غير انه دخل المبنى وطوّف وعندما جال على غير هدى في غرفة النوم ونظر الى ادراج الخزانة الخالية تعمقت عزلته، وفكر: «كنت أحاول أن استخدم شيئاً من الفهم المشترك. على اية حال انها ستعود. ولو واصلتُ النزاع معها بتلك الطريقة طوال الوقت فلن أكون قادراً على الاحتفاظ بعملي. أراهن بمليون دولار انها ستعود».

وانتظرها وكان مستوحشاً وهو يتذكر النظرة الدفاعية الحيية في عينيها حين نحت الحقيبة عنه فوق الرصيف، وأصاخ الى كل خافت يأتي من الشارع، ومن الدرج والباب؛ وعندما سمع المفتاح يدور في القفل في النهاية وثب منتصراً واندفع لملاقاتها.

أقبلت هادئة، تبتسم ابتسامة اعتذار وجلة، وحين خلعت قبعتها وقالت بنبرة ممازحة: «ماذا كنت تفعل، يا جف؟ ما الذي ابقاك ساهراً حتى هذه الساعة؟».

«انتظرك، ولا شك».

«تقصد أنك افتقدتني؟».

قال: «افتقدتك بالتأكيد. أنت كذلك تعرفين أنني افتقدتك». وساعدها على خلع ردائها، ورجاها ان تقعد، واندفع الى الثلاجة لإحضار وجبة خفيفة لهما وقد ظل وجهه يبدي كل انتصاره الطفولي.. وأبهجها أن يكون بانتظارها بهذه الطريقة المختلفة. وكلما رانت على وجهه الابتسامة العريضة سألته، «علام تضحك، يا جف؟».

فكان كل ما يقوله: «كيف الشعور بالحرية؟».

ولكنهما عندما ذهبا الى السرير ودفنت رأسها الداكن في الوسادة أخذت تبكي بكاء متقطعاً ، ولم يكن من شأنها ان تهدأ مهما تملقها، ومهما تكلم بلطف معها. واستمر يقول: «ألسنا سعداء الآن، يا ماتيلد؟ ألم ينته كل شيء الآن؟».

فقالت، «لا، لسنا سعداء، لا استطيع أن أتحمل ذلك».

«لا تستطيعين تحمل ماذا؟».

«الطريقة التي تركتني بها أذهب. لم أكن أظن أنك تتركني اذهب ابدا مهما حدث. لم يكن من شأنك ان تفعل ذلك قبل سنتين».

«ولكنك أردت ان تذهبي، يا ماتيلد، وإذا فكرتُ في انك أردت أن...».

«قبل سنتين كنت تعمل على اعادتي.. كنت تخاف أن تفقدني..».

«كنت اعرف انك ستعودين مثل حمامة الزاجل».

قالت: «أجل، كنت متيقناً من ذلك. كنت متيقناً جدا»، ثم وضعت يدها فوق وجهها، وابعدت رأسها عنه متمتمة، «إنني سخيفة، أخمن أنني أبدو سخيفة أخمن أنني لا أعرف ما اريد»، ولم يستطع أن يرى إلا مؤخرة عنقها ويدها التي تتحرك فوق وجنتها.

وفكر حين سار حول السرير، وهو ينظر اليها، «لم لمْ أوقفها؟ ولماذا هي لا تستطيع أن ترى أن معرفة أننا متحابان خير من أن ينشغل بالنا بأننا غير متحابين»، ولكنه بدأ يحس بمنتهى الخوف. وقال: «لا أحد يحب عدم الاستقرار»، وهو يعلم ان كلماته بدت ضعيفة وتعلّلية. وراقبها قليلاً، ثم راح يتحدث، ولكن وجد نفسه متلجلجاً بكلمات بدت قديمة، وهكذا وقف ثمة صامتاً، وقد صار حبه ألماً خفيفاً متواصلا، لانه بدا له أمراً رهيباً ان تبدو كلمات كهذه غريبة لمجرد انهما قد وصلت بهما الحال الى ان يتعوّد كل منهما الآخر. ثم عرف ان خوفه كان من انه لم يكن قادراً على التعبير عن كامل شعوره نحوها. وكان كل ما قاله، «تناولت زجاجة جعة في الزاوية وبدأت أشعر بالرهبة».

قالت من دون أن تنظر اليه: «هل شعرت بالرهبة؟».

فقال:: «أعتقد انني اعرف ماذا كنت تفتقدين».

قالت: «نعم».

قال: «وأنا لم أستطع أن أبقى بعيداً عن هنا ، واعتقدت انك سوف ترجعين أيضا».

رفعت ناظريها إليه في تهيّب لأنه برغم ان الكلمات التي استخدمها لم تكن جديدة، ولا دافئة، ولا غريبة، فقد بدأت تحسّ بحيائه المربك، وكادت تسمع صوت تفكيره. «ماذا يجري لك فلا تستطيع ابداء حبك حين يكون شديد القوة في نفسك؟».

وانتظرت في هذه الآونة وصارت حييّة كذلك، وبدا الشعور بينهما في تلك اللحظة أعمق بكثير من أي دافع وفرح فجائي في أي وقت مضى.

---

* مورلي كالاغان Morley Callaghan ، روائي وقاص وكاتب مذكرات، وهو من ابرز كتّاب كندا المعاصرين المتميزين. ولد في تورونتو التابعة لـ«أونتاريو» في كندا سنة ١٩٠٣. ودرس في جامعة تورونتو، وصادق همنجواي. وانتسب الى نقابة المحامين سنة ١٩٢٣، ولكنه حين كان في باريس شجّعه همنجواي على التخلي عن المحاماة من اجل الأدب، وساعده على نشر بعض قصصه في المجلات الأدبية المهجرية. وقد عمل محرراً في مجلة «القصة» Story منذ أن عادت الى الصدور سنة ١٩٦٠. وكانت روايته الاولى هي «الهارب الغريب» (١٩٢٨) ومجموعته القصصية الأولى «السفينة التجارية الوطنية» (١٩٣٠). وقد عاد الى تورونتو سنة ١٩٢٩. ومن رواياته الاخيرة «المحبوب المفقود» (١٩٥١) و«السترة متعددة الألوان» (١٩٦٠) و«زمن ليهوذا الاسخريوطي» (١٩٨٣). وله كتاب في الذكريات هو «ذلك الصيف في باريس».

قصتان

أحمد بن محمد★

الرصاصة الطائشة

انطلقت رصاصة طائشة من بندقية مجهولة، وشرعت تصول فوق شوارع المدينة بسرعة جنونية. في بداية الأمر،حين سمع الناس دوي الطلقة، حسبوه هزيم رعد أو ارتطام شجرة على صفحة أحد النهرين الذي تقع بينهما مدينتهم. وبرغم أن الأفق كان صحوا ولم تكن هناك ريح لتُسقِط الشجرة، إلا أنهم صدقوا ظنونهم سريعا. أما الرصاصة نفسها فلم تعبأ بما فكر به الناس وشقت الطريق بتصميم لا يحيد قيد شعرة. عبرت أول مشوارها عاليا بحيث لا يطالها أحد، بيد أن صليلها المستمر فجر الرؤوس وجعل الناس يهملون أعمالهم وحرفهم ويتركون بيوتهم إلى الشارع رجالاً ونساء وأطفالاً، فعمت الفوضى أرجاء المدينة ونواحيها ولم يستطع أصحاب الحل والعقد تهدئة روع السكان وإعادة النصاب إلى الحياة كما كانت، حتى المجانين المشردين الذين كانوا قبل ذلك يهيمون في الدروب والازقة، صارخين على كل رائح وغادٍ من عباد الله، خفت صوتهم واستكانوا في زوايا مظلمة وأخذوا يضربون برؤوسهم على الجدران الصلبة خشية أن يفجرها صوت الرصاصة الذي تحول إلى هدير جنوني. ومع مرور الوقت اكتشف الناس بأن الفوضى التي تسببها الرصاصة ستأتي على كل حياتهم وستساوي بينهم وبين البهائم لو أنهم رضخوا لمنطقها، عندئذ استنفروا حنكتهم الطويلة وشرعوا يكنسون الخراب ويرممون ما تبعثر لديهم، وكفوا عن مراقبة السماء بحثا عن الرصاصة، فعاد العمال إلى أعمالهم والحرفيون إلى أشغالهم واقتادت النساء أطفالهن إلى البيوت وشرعن في تربيتهم من جديد، في حين كف المجانين عن الصراخ في وجوه المارة بعد أن غطى هدير الرصاصة على أصواتهم وسلبتهم دورهم التاريخي في الحياة. وبما أنها رصاصة وليست ريح أو شجرة ويضخ في أوصالها قوانين مختلفة، فقد غيرت من خط سيرها وهجمت على الأرض بعد أن ظلت طويلا مختبئة خلف السحاب.

حدث ذلك في صبيحة يوم من أيام الصيف، ولم يعرف أهل المدينة في حياتهم وحياة من سبقوهم صيفا أسود مثلما شاهدوه في ذلك اليوم. فقد تسبب ارتطام الرصاصة الطائشة على أرضهم في انتشار سحابة سوداء هائلة حجبت عنهم الشمس وأدخلتهم في ليل دامس. ظن المجانين بأنها سحابة من الله وبأنه أرسلها إليهم لتلطف من قسوة صيفهم الطويل، ولكنهم عندما شاهدوا عُقلائهم يتخبطون بلا هدى ويسلكون سلوكا غريبا، أيقنوا بأنها النهاية وبأنه لم يعد لهم مكان في المدينة، عندها حملوا صرة أوهامهم ويمموا هاربين. عبروا سهوبا وفيافي حتى وصلوا إلى الصحراء، وهناك حاولوا الاستغاثة، بيد أن كل شيء خانهم، فسقطوا على الرمل وتفاصيل صرخة مكتومة تشققت في وجوههم.

كل هذا والرصاصة تندفع بسرعتها الجنونية مخترقة أية قامة تقابلها في طريقها وأي نوع من الأجسام والأجساد من غير أن يثنيها شيء ولو قيد شعرة.

أهوال المدينة

لا تصمد الموسيقى طويلا في المدينة. سرعان ما تتعب أنغامها وتتكسر على الأبواب والنوافذ الموصدة باكرا، وتصمت تماما عند انسحاب آخر ألوان الأفق. في هذا الوقت، وكأنما بسبب انفجار قنبلة امتصت الهواء، يوسوس هاجس مرعب في قلوب السكان، وتنحسر قواهم في الحياة إلى أقصى حد. في هذا الوقت يبدو وكأنهم يعيشون آخر أيامهم. تنفلش خلية الدبابير في الرؤوس وتطن حتى آخر رمق. الأطفال لا حيلة لديهم. يتركون تربة لعبهم وينهزمون إلى غرفهم حُزانى. يفتعلون المرض والصراخ ليستدروا شفقة أمهاتهم الجالسات يمشطن شعورهن التي تساقط نصفها قبل الأوان. الرجال يسترون عوراتهم في غرف مظلمة بعيدة عن عين الرقيب، بينما يتحصن العجائز في طفليتهم التي انتقلت معهم منذ مائة عام. وخلف الأسوار الواهية للمدينة ، في مثل هذا الوقت، تبدأ طقوس ماجنة تستمر ألف ليلة وليلة. طقوس السحرة الرُعناء بعصيهم وحرابهم اللامعة في القلوب. يحومون حول جثث صمّت آذانها بأقراط ذهبية وكبلت معاصمها بالأساور.

★ قاص من سلطنة عُمان

قُبْلَةُ المَاء

حُسين المحروس★

في الحمرة الأولى حضرَ جسدي كلّه دفعةً واحدة، ولم أكنْ أعرفُ ما الجسد.. وها أنتَ تجاوزتَ الثلاثين ولا تعرفُ شفتاكَ حتى عددِ النتوءاتِ حول حلمةِ ثدي المرأةِ الأولى.. تجهلُ عددَ هزّاتِ طربِ نهديها، ولونهما لون شفتيها.. ضعيفٌ أنتَ في رياضيات الجسد واللون.. كأيّ بحراني يعرفُ الحزنَ أكثرَ من الجنس.. يشربُ ماءَ دموعه أكثر من ريقِ فتاته.. يصقلُ سيفه ولا يصقل شفتيه.. يعرفُ الأشياء الكبيرةَ دائماً .. منذ أن عرفتُ جسدي أدركتُ أنّ اللذة في كلّ جزء صغير فيه.. وحده الأعمى يتحسس الأشياء الكبيرة.. وحده الأعمى ينتظر.. وحده الميتُ لا ينقلب.

كنْتُ كلما أدنيتُكَ من جسدي رأيتُ آخرتَك في عينيك، كأنّ قيامتَكَ قد جاءت، فلا أنفرُ منك، ولا أدعها. كأنّ طينك أيها البحراني الحزين لم يفترْ منذُ الحرقِ الأوّل. تدخلُ في حربٍ، وتدخلُ في أخرى.. وتدخلُ في أخرى، قبل أن تنتهي حروبُك اللاحقة. حياتُكَ حربٌ لا سلام فيها. مَنذُورون للحروب والدموع، و الجسد ليس سوى ساحة قصل. كأنك لا تسمعني.. كأنّ صوتي عورة.

لم يتعبْ أبوكَ في البحثِ عن اسم لكَ. ستكونَ عبداً لسيّد وإن كان قتيلاً. وحدها أمّكَ ادخرتْ لكَ اسماً مُنذ الثقل الأوّلِ في بطنها. سمّتكَ (عباس) ونذرتْ عُبُوسَكَ لحرب. قالت إنها ستأتي يوم الصيحة الكُبرى. سألتَها أنتَ: متى يا أمّي؟ فقالتْ دونَ أن تنظرَ في عينيك: كَذب الوقّاتون يا ولدي. وأنتَ كما أنتَ صمتَ مُنذ لبستَ اسمكَ لامةَ حرب، ولم تجرؤْ على غيرِ النظر في جهة أبيك. لم تأتِ حربُك الوهم، ولم يتغيّر اسمُك. ويوم صحوتَ رجعتَ. ومنذ ذلك اليوم وأنتَ تزور المقبرة عصر كلّ خميس. تتّسعُ المقبرةُ ولا تتسعُ أنتَ. أيّها البحراني: وحدها المقبرةُ تتّسع.

ليلةَ تشتعلُ رغبتُك لا تجد غيرَ جسدٍ تَسَجَّى في سواده لغُسله الأخير. لا تعرفُ ما تبقى منه لمسِّك المُرتجى. لا شيءَ يُسْفِرُ لك، غير ما بالغتَ أنتَ في تسفيره. تنتهي فتغتسل ثلاث مرات: مرّةً لشكّكَ في فتور جسدك، ومرة، لمسِّ الميت، ومرّةً، تتوبُ فيها من إثمك الفاتر.

تدخلُ عليها.. تخرجُ من عندها وجسدك واحد. فقدتْ مرايا عرسِكَ فضتَها.. أنتَ حضارةُ انتظار، ووجهك في المرآة جيشٌ، بالغَ قائدهُ في الانتظار فانكسر. ومرايا عُرسكَ ترشحتْ دمَ جيشك، لا دم غفوة فتاتك ليلة العرس. وقبلَ أن تنام تدعو الله أن تكونَ غَسيل الملائكة.

بالغتْ أمّك في مَشموم ليلة عرسكَ، جعلتْ فَرشة دخلتك حديقةَ مشموم. وفي الصباح استأذنتك في الذي فقدَ بهجةَ الرائحة منه، كي تلقيَه تميمةً على أبعد القبور في مقبرة الحي. غسلتْ رجليك ورجلي عروسك في ماءٍ واحد، لا يحملُ غيرَ ذاكرة الذبح. لعنتِ الذين منعوا الماء وهي تمعنُ في صبّه على رجليكما. كان للماء ذاكرة الغدر، لا ذاكرة الافتراع. لم تحتجْ أنتَ ليلتها للخيال، مادام كلّ شيء عرفتَه من حكايات أبيك. كأنّ حواسّكَ لا تعرفُ بعضها.. حديقةَ حواسِّك بلا ماء.

سآخذكَ إلى/على المـــــاء..

جلستُ أنا في الجهة المقابلة منك ريثما ينتهي النادلُ الوسيم من إحضار الطعام. كلما اقتربتُ بوجهي منكَ ارتددتَ أنت بظهرك الفاتر نحو جدار الغُرفة الصغيرة كأنك تبالغُ في الغياب. يأتيكَ عطري فتشمه على استحياء.

- « هل اشتهتْ نيتُك غيرَ غفوةِ فتاتك مؤجلةِ الحواس؟» سألتُك وأنتَ لا تنظرُ في وجهي.. كأنّكَ تضيع.

فلمّا انتهى النادلُ من وضع الماء والطعام، وتأكدتُ من أنّه الطعام كلّه شكرتُه ثمّ بالغتُ في غلق الستارة، وأنتَ مُنْغلقٌ الماء. لم أمدّ يدي نحو الطعام ولم تمدّها.. قمتُ من مكاني ولصقتُ جنبي في جنبك.. استشعرتُ حرارةَ الخروج فيك، وأنّ الحياة لم تعدْ ما عشتَه مسحوراً بما تنتظره منذ الاختفاء الثاني، بل ما ترويه.

- « هذا الماءُ وديعتي في زهرة فمك»

رأيتَني بدهشة البحراني المنتظر، لكنّك فعلتَ، وبالغتَ في الماء. فلما امتلأت الزهرةُ كلّها ماءً، ورأيتُ بعضه يلمعُ، يسيلُ من زاوية فمك اليسرى، اقتربتُ منك أكثر.. أطبقتُ شفتيَّ على شفتيك الحارستين.. أطبقتُ الزهرةَ على الزهرة.. مددتُ ميسمي، واستردتُ وديعتي.. بدأتْ فضةُ الماء تسيلُ من زوايا فمينا، على الرغم من كلّ هذا الإطباق الهضيم، لكن الماءَ لا يسجنه أحد.. له سيرة الخروج.. له سيرة غير الانتظار.. عندما يسكنُ الماءُ لا يكون ماءً. الماءُ يُهلك.. يَصعقُ.. يَشحذُ أشدّ الحواس تأجيلاً.. يستنفرُ الأعضاء تأويلا.. يؤججُ مَرايا العرس.. يُشعل المَشموم غابةً.. يُغيّرُ الأسماء.. يثقبُ أعصى الفلزاتِ قسوةً.. يَستعجلُ المنتظرين.. يَهبُ الرمانَ أسطورةَ استدارةِ النهد.. ينتهكُ.. يعصفُ بالشكل.. يَمنحُ الضوءَ بهجتَه، وعينَ العاشق لمعانَ الشهوة. وعندما يسكن نأتي.

رأيتُكَ ماءً يفورُ من تنور الجَسد.. بيتاً تفتحُ مراهقةٌ فارسيةٌ نوافذه كلّها، بينما عيون المارّة تذهلُ بعينيها البدويتين.. كشفتُ شعري الأسود الفارسي وأرخيت أزرة صدري.. قلتَ لي وأنتَ تهمّ في استباقِ جنّةِ الليل :

- « مَاؤُكِ ليسَ كأيِّ ماء.. ماؤُكِ لا يُشبهُهُ أيُّ ماء»

★ قاص من البحرين

التقـــاء

سمير عبدالفتاح★

قريباً من الباب أرمي بجسدي المثقل بعبء سنة فوق مقعد.. أغمض عيني للحظات حتى أعتاد على المكان.. أبعد رأسي عن الجدار مع ارتفاع صوت خشن قوي يأتي عبر ميكرفون من مقدمة المكان. اخرج قلمي وأحاول متابعة الكتابة فيزجرني الصوت الخشن بعيداً عن الورقة التي حملتها معي من الخارج، أحاول التركيز في كلمات الصوت الخشن لألتقط منها بعض العبارات لتساعدني في النقاش نهاية الندوة، أقلب نظراتي بين الجالسين أمامي لأعرف كيف سيستقبلون مشاركتي في الندوة. فجأة يختفي القلم من يدي.. أنظر إلى يدي لأتأكد من أن احساسي بالفراغ ناتج عن اختفاء القلم.. أنظر بتلقائية الى أرضية القاعة.. لكن البلاط المصقول كان خالياً من أي أثر للقلم سوى بضع قطرات من الحبر تشكل خيطاً متقطعاً. صدمة اختفاء القلم- دون معرفتي لمكانه- وشوش على ذاكرتي كأنني تلقيت ضربة شديدة على رأسي. سقوط ورقة الاستبيان على ركبتي وسقوط غطاء القلم على الأرض يعيد لي جزءاً من الهدوء.. فتمتد يدي الى غطاء القلم. أحاول استجماع نفسي لأعود الى حالتي الطبيعية.. لكن الصوت الخشن يدفعني الى دوامة الأفكار التي أحاول الهروب منها.. يتداخل الصوت الخشن مع أصوات كثيرة داخلي وتتشكل نبرة مختلطة غير متجانسة من الأصوات.. أركز في الصوت الأجش الذي اندفع فجأة في ذهني وغطى على الصوت الخشن الذي يأتي عبر الميكرفون:

- بسهولة سقط القلم أرضاً بعد معركة صغيرة بين أصابع اليد اليمنى.. حبر القلم الأسود تناثر على الارض.. الصرخة المكتومة التي اندفعت من حلقي على اثر انكشاف الأمر كانت تحمل شعور الهزيمة.. الغطاء الأسود. اعتاد أخيراً على خليط الأصوات.. اعتاد كذلك على ضوء المكان الذي يتشكل من لمبات إضاءة قوية متناثرة على الجدران.. لكن تفاصيل الصورة أمامي تظهر مهزوزة قليلاً.. كراسي أمامي ممتلئة بالبشر وأخرى فارغة، وفي المقدمة طاولة صغيرة عليها ميكرفون.. على يميني الباب الذي دخلت منه، وورائي الجدار الخلفي للمكان. أحاول استعادة ما حدث قبل وصولي الى هنا فتأتي الصور متداخلة.

(الخطوات البطيئة التي قطعتُ بها المسافة بين بداية الشارع وهنا.. السيجارة المطفأة وهي في المنتصف عند الباب.. ورقة الاستبيان الملونة التي تحتاج للامتلاء.. الاستناد على الجدار والبدء بملء الاستمارة..اليد التي أزاحت ورقة الاستبيان عن مدى نظري.. وجه صاحبة اليد.. ابتسامتها...) ينقطع خيط الصور من جديد. أعود لتأمل الجالسين أمامي.. مؤخرة رؤوس بعضهم مألوفة من تكرار جلوسي في المقاعد الأخيرة.. لكنني لا أعرف وجوههم.. أحاول تذكر المزيد من الأحداث. (المعركة الصغيرة اثناء ملء ورقة الاستبيان فجرت شيئاً ما داخلي وجعلتني تائهاً على المقعد الاخير من ندوة باردة عن نهاية العام...) يعود الصوت الخشن ليدخلني في دائرة الندوة:

- كان...

يهيجني الصوت الخشن المندفع عبر الميكرفون ويدفعني بعيداً عن المكان... ويسيطر التوهان من جديد على المدى الذي يقع أمام نظري.. وتعاود الصور للتداخل مرة اخرى مع انضمام الصوت للصور. (صوتها كان عذباً.. أعادت لي ورقة الاستبيان بعد أن قرأت عنوانه وهي تقول أنها لا تريد أن تتذكر أن عاماً من عمرها قد انتهى.. واكملت بأن تذكر أحداث يوم صعب فكيف بتذكر أحداث عام كامل. ابتسمت وهي تشير لما كتبته في ورقة الاستبيان وتابعت بأن فكرة اختزال العام بورقة جيد لكن يجب إعطاء المهمة لأشخاص آخرين لا مصلحة لهم في تزوير التاريخ.. ضحكاتها كانت خافتة وهي تبتعد عن المكان وتقول انها اليوم تريد نسيان هذا المكان...) تنقطع الصور.. ثم تعود للاتصال وهذه المرة وأنا داخل القاعة قبل بداية الندوة. (... انتبه لورقة الاستبيان في يدي..

★ قاص من اليمن

أتأمل الرقم المكتوب في أعلاها.. الرقم الذي سيتغير عند الثانية عشرة ليلاً.. أغوص في ذاكرتي بحثاً عن أحداث العام لأكتبها في ورقة الاستبيان وكلماتها ترن في رأسي بأنه لم يحدث شيء يستحق التسجيل هذا العام أيضاً.. الأضواء الباهتة التي تسقط فوق سن قلمي تأخذني بعيداً الى الشهور السابقة...) الصوت الخشن يعود مدوياً قاطعاً الطريق على محاولة التذكر وتتزاحم العبارات المفككة في رأسي فيتصاعد الصوت الأجش ويتداخل مع الصوت الخشن:

– كان البؤس.. بنغمات الارتجاء انثر حروفي..بكل أحزان المكان أترك معطفي بجوار البقايا.. ما هذا الدفء؟ الوهج الحار ترك في اصابعي انكسارا.. أين الوقت؟ تمضي الأحزان... الوهج لا يرتخي بسكون أمام اليد الممدودة نحو الألق.. أين المضي بين الا...؟ الغبار يتداخل مع ذرات تكوينه... ثم... عندما عادت العين الى لحظة اليقظة بعد ثانية الراحة الأولى لم يعد له وجود.. نفس الذرات قد احتلته...

تتحرك ذاكرتي من جديد (... مع استمراري في الكتابة أخذ صوتها يرتفع في ذاكرتي.. هززت رأسي وأنا أحاول تشتيت صوتها من ذهني.. عباراتها– بأن ننسى هذا العام ايضاً ولا نحاول توثيقه حتى لا نضيف جرحا آخر في الذاكرة– عادت للظهور في ذهني وأوقفت حركة القلم وادخلتني في توهان غريب.. الأصوات أخذت بالاختلاط في رأسي عندما شعرت أن قلمي يبتعد عن ورقة الاستبيان التي سقطت على ركبتي اليسرى.. عيني المرتخية تتابع بصعوبة حركة القلم السريعة قبل اختفائه عن مدى رؤيتي.. أصابع يدي اليسرى تنزلق للأرض بآلية وتلاحق غطاء القلم الذي سقط على الأرض...) انقطاع الصوت الخشن المفاجئ يوقف حركة ذاكرتي.. انظر حولي بدون تركيز.. أتأمل غطاء القلم فتعود ذاكرتي للحركة أمام عيني. (... قالت لي انه سيأتي يوم أبحث فيه عن نفسي وأحاول اكتشاف عالم آخر يمكن أن يقبل بي.. فجأة صوت أجش ينبعث من أعماقي يغطي على الصوت الخشن الآتي عبر الميكرفون ويبتلعه.. الصوت القادم من أعماقي يسحبني بعيداً عن غطاء القلم ويجعلني أحاول معرفة أين اختفى القلم...) ينقطع خيط ذاكرتي من جديد.. وتتحور كلمات الصوت الخشن القادم من المنصة في عقلي لتتوافق مع الصوت القادم من أعماقي:

– هناك في قعر الفكرة سقط الغطاء صريع حزن العمر الضائع وسط اللقاء.. كانت الحرية.. الشعور بالخلاص من الآمال.. لكنها كانت متأخرة تحمل نبرات النهاية وبداية الانطفاء...

ضحكة تأتي من المقعد المجاور لي كأنها تابعت اليد المجهولة التي انقضت على قلمي وانتزعته من يدي اليمنى.. أمسك غطاء القلم بيدي اليسرى بقوة أكثر وتمتد يدي الأخرى في الفراغ وتنزلق بدون إرادة وراء نقاط الحبر.. اصابع يدي اليمنى التي ما زالت منذهلة لاختفاء القلم تركت الفراغ الذي كانت تتحرك داخله بعشوائية واختفت داخل جيبي الدافئ، وغطاء القلم أخذ يتقلب بين أصابع يدي اليسرى بنعومة وهو يتجاهل الصوت الذي يأتي من أحد الكراسي المجاورة لي وهو يدعو الغطاء للانضمام للقلم. تداخل الأصوات يزعجني فأحاول الانسياق وراء الصوت الخشن:

– عد .. بدون حزن متوالي.. عد وحيداً.. غريباً.. كل الاشياء الهامشية اتركها هناك عند مكان اللقاء.. عد بدون رغبة بالرحيل.

الضباب والدوامة بدآ بالتلاشي من عقلي والاحداث المتشابكة السابقة تنتهي عندما تسحب العين اليقظة الى الأسفل.. وفي خيط باهت متقطع في ذهني تصاغ حقيقة ما حدث بشكل أوضح.. وذاكرتي تعود للتوهج من جديد. (أتذكر قراري بالتوجه لقاعة الندوات للاحتفال باليوم الأخير من العام.. لم آخذ حقيبة أوراقي معي على غير عادتي لأكون حراً في تنقلاتي.. وبخطوات عادية توجهت للمبنى الذي ستقام فيه الندوة.. النظرات التي وزعتها على الأشياء التي تحيط بالشارع الذي مشيت عليه كانت عادية ولا مبالية.. والكرسي الذي جلست عليه في القاعة قبل ابتداء الندوة كان في الصف الاخير.. كوب الشاي ثم بعض الضحكات.. خروجي من القاعة لأجيب على احدهم.. عدة أوراق قلبتها بسرعة وأعدتها لصاحبها.. ورقة الاستبيان الملونة.. استنادي على الجدار لأملأ فراغات ورقة الاستبيان.. الميكرفون.. صوت الميكرفون

الذي أعلن عن بداية الندوة.. دخولي القاعة من جديد- كل هذا كان روتينياً- أخرجت قلمي مستغلاً اللحظات الأولى للندوة- التي عادة ما تكون لفرض الهدوء والنظام والتعريف بمواضيع الندوة- وأنا ما أزال ابحث عن اسماء وكلمات لأملأ بها ورقة الاستبيان الخاصة بالعام الذي ينتهي اليوم...) الصوت الأجش عاد لاختراقي وقطع خيط الذكريات الباهت الذي أحاول استعادته.. الصوت الأجش دفعني لليقظة المشوشة من جديد:

- امتلاك بؤرة أحزان.. كابوسي اليوم يدفعني لامتلاك بؤرة أحزان مأساوية.. سيدتي.. أيامي بدأت عند نقاط التيه.. في حواف الفناء نشأ تكويني الهش.. اربع أو خمس خطوات صغيرة قطعتها ثم أمسك بي الفناء.. خطواتي بطيئة.. ساذجة.. قوية ومرحة.

خيط الذكريات يعود للاتصال من جديد لكن بتفاصيل أكثر وضوحا (... عند باب القاعة وقبل دخولي اعطاني ورقة الاستبيان عن العام الذي سينتهي اليوم.. وبسرعة بدأت بملء ورقة الاستبيان لأتفرغ للندوة لأنني سأكون المتحدث الثاني. أسندت الورقة للجدار وبدأت بملئها.. لكن يداً انتزعت مني الورقة.. كانت هي.. انتزعت ورقة الاستبيان من يدي ودعتني لحضور حفلة بعيداً عن هدوء الأدباء.. وعندما حاولت اقناعها بالبقاء هنا حتى لمتابعة ما سأقوله في هذه الندوة ضحكت وقالت ان من حقها أن تعيش يوماً صادقاً لا تزيف فيه نفسها ولا تتظاهر بأنها كائن مهتم لأمر العالم.. وسألتها ان كنا سنتقابل في اليوم التالي فقالت انها لا تدري ماذا ستفعل في العام المقبل. ثم تركتني ودخلت القاعة وخرجت بعد ثوان وغادرت المكان وأشارت لي من طرف الشارع فابتسمت لها وهي تختفي عن نظري. دخلت القاعة وجلستُ لأكمل فراغات ورقة الاستبيان لكن تصاعد صوت الميكرفون افقدني التركيز.. الصوت الآتي عبر الميكرفون كان مزعجاً وعبارته متداخلة غير مفهومة وعقلي كان مشغولاً بها وبكلماتها عن الزيف...) ينقطع خيط الذكريات مع سقوط غطاء القلم للأرض من جديد.. صوت الميكرفون يواصل الصراخ.. آذان مثلي تبحث عن أشياء تنسيها الملل الذي وجدت نفسها داخله.. حركة قدمي السريعة عادت الغطاء الى مسافة اقرب مني.. تنزلق ورقة الاستبيان من يدي وتغطي المساحة الصغيرة بين قدمي اليمنى وغطاء القلم. الأصوات تعود للاتحاد بحيز واحد.. صوت الميكرفون والصوت الخشن وصوت الحركة حولي وصوتها:

- اطار المكان يضيق .. تقل المسافة بين القدمين..

أغوص في ذاكرتي للأيام السابقة. (... في تكوين قريب الصور تتداخل في رأسي.. أرى نفسي محصوراً في زاوية.. ظل آخر يقع علي.. صوت مجهد ينبعث من حنجرتي.. حركة يدي تدل على رغبتي بالاستسلام.. صوت اطارات سيارة تخترق سكون المكان المظلم وتتوقف بجواري ثم تنطلق بالظل الذي كان يسقط علي قبل قليل.. ضحكة هادئة تنطلق والسيارة تغادر وهي تترك بجوار بقع الحبر خيطاً أسود قاتلاً.. يتمدد صوت الضحكة بينما عيني تلاحق آثار بقع الحبر ..) يزاحم خليط الصوت الأجش والصوت الخشن ذكرياتي:

- تاهت بين أجنحة الوقت.. في حضن النغمات الحزينة أرخيت أسفاري.. أناجي البراءة بصمت الدائخ.. يا ... تكسرت معاولي فوق صخرة الألم.. انتهيت كورقة في خريف الزمن.. يا سيدي.. بمكان قريب من هنا ضعت.. احتلني أحدهم.. لم يكن للظلام دور هذه المرة.. كان الوقت مضيئاً.. تسلل فوق عتمات الآمال.. وعندما أشرقت الشمس للمرة الثانية تسلل من جديد.

يخفت الصوت الاجش فتتداخل الصور في رأسي من جديد. (... انحسار الظل يعيد للجدران ابعادها الحقيقية. الهواء تحرر من حرارة الرئتين القوية.. الضوء عاد للانتشار في مدى الرؤية...) نبرة الصوت المختلط عادت للوضوح:

- سيدي.. مغادرة الوقت أخذت بالاطمئنان.. كل الأحزان توقفت أمام دولاب المكسور بخشوع.. لم يعد لدي مكان.. بنقطة الانتهاء تركت أحلامي. تركت شيئا كبيراً من جسدي المجروح.. سيدي.. ساد الصمت.. وهامت قدامي في فضاءات الانطفاء.. اشعل الوقت لهبه في أعماقي.. سيدي.. تركت الأزيز يعبث بي.. استسلمت ليدها.

اللهاث المختنق يبتعد ويحل مكانه التنفس المنتظم في الصور المتداخلة في رأسي.. العرق ينزلق على اليد. حركة

الورقة الخافتة حركت غطاء القلم قليلاً لتجعله يلامس قدمي اليمنى والصوت الأجش يدفعني للغوص من جديد في ذاكرتي وهو يتصاعد بنبرات خافتة:
– أراقب الانكسار في العيون. أركض وراء الظل المتلاشي.. ألاحق صدى صوتي المخنوق.. تدفعني الرمال للقفز.. يلازمني تعب غامض.. أقفز.. أقفز.. ينحفر جسدي في أعماق حفرة.. تعود لي أنفاسي الحارة.. يتسلل العرق ببطء.. ببطء.. تنغلق عيناي...
– صوت حذائها وهي تبتعد يتداخل مع الصوت الأجش. (... عرفتها في بداية العام.. في هذه القاعة بالتحديد.. دخلت من الباب وجلست بجواري.. كانت الندوة باردة لذلك انشغلنا بالحديث.. وقبل انتهاء الندوة كنا في الشارع...).
الانكسار الذي يطل من عيني يطرد نظرتي الى الجهة الأخرى.. تنطلق يدي لتتلاقى مع يد ممدودة– وهي تحمل القلم– في اتجاهي.. ظل القلم يختفي في الجهة المقابلة وأشعر بيدي المخدوعة خاوية. الضحكة التي انطلقت من المقعد بجواري دفعتني لالتقاط غطاء القلم من على الأرض وإمساكه بيدي اليسرى بقوة كبيرة حتى لا يسرق مني.. أمد يدي من جديد والتقط ورقة الاستبيان، الصوت الأجش يدفعني بعيدا داخل ذاكرتي:
– سيدتي.. لم أعرف بوجودك هنا.. أتيت لأشكو.. طرقت باب مغارتك فلم أجد أحداً.. سيدي.. أشكو.. جاء الي.. أنزل عني كل احمالي.. حتى تعويذتك سيدتي لم يتركها لي.. سيدي.. أشكو.. سيدتي.. عفواً.. لماذا أتيت إلى هنا...
تتداخل مع ذاكرتي الصوتية الصور. (... قالت لي أنها أضاعت عامين في تحضير الماجستير في دراسة التراكيب اللغوية عند شعراء العصر المملوكي.. فعندما عادت بعد إنهائها لرسالة الماجستير تم اعتماد تعيينها في وظيفة ادارية.. وقالت أن اجمل ما في العصر المملوكي هو الحرية. قالت انها اختارت العصر المملوكي لانه كان عصر الوصول باللغة لأقصى مداها في التعبير بين الناس رداً على اللغات والدعوات الشعوبية التي حاولت الإحلال مكانها...)
أتسلل بذاكرتي عبر الجدران بحثاً عن الحرية.. جدولي اليومي الثابت الذي يتكرر على مدى الأيام والشهور كان قضباناً من الفولاذ بنظرها. (... دعتني للعيش معها في عصرها المملوكي.. قالت: «أن امتزاج العبودية والحكم في شخص واحد هو حل لكل إشكالية البشر.. أن تكون حاكماً وفي نفس الوقت تشعر بالعبودية.. حينها لن تكون عبداً ولن تكون حاكماً أيضاً.. وبذلك تمسك طرفي السلسلة التي تقيدك.. سيكون بيدك القيد والمفتاح.. وتجد هذا في حكم العبيد في العصر المملوكي»...).
تتراخى عظلاتي ويغمرني شيء ثقيل لا أعرف ماهيته.. يتباطأ تفكيري أكثر.. أنظر بلا هدف لغطاء القلم.. أحملق فيه وأنا لا أكاد أراه.. فراغ يملأ جسدي.. فقط مقدمة رأسي تقتحمها مطارق وفؤوس.. عيني تتوهج وتنكفئ باستسلام.. قالت لي أنها تريد التخلص من مقدمة رأسها عندما غمرها صداع وأنا معها.. قالت أيضا وهي تضحك أن مقدمة الرأس القوية لم تعد تنفع في هذا الزمان فلقد انتهى دورها عند اختراع البارود.. لقد ضحكنا طويلاً حينها ونحن نتخيل الصراعات التي حسمتها مقدمة الرأس، لكن الآن أفكر بمبادلة مقدمة رأسي بالقلم المسروق مني.. لكن الصوت الأجش يفسد المقايضة بنبراته المزعجة:
– لم أعد أبحث عن شيء.. ولا أرغب بشيء.. استسلم لشيء أضعف مني.. شيء يقودني في متاهات اليأس.. تتراخى يدي ويسقط القلم على الأرض وأتمنى السقوط بجواره.. أتحرر من الصوت الأجش الذي ينبعث من حنجرتي.. أرى الأمر بشكل واضح.. الخيوط المتشابكة واضحة الآن.. يتداخل صوت يأتي من الخارج مع حركة يدي.. أنظر الى القلم المرمي على الطاولة بجوار الميكرفون.. أحدق في الوجوه اليائسة الجالسة أمامي.. أتابع الخطوط المتناثرة التي ترسمها تلك العيون في مدى ابصارها.. صوتي الأجش تحول الى حروف متقطعة.. الكراسي تبتعد.. أفلت الجدار.. وأغافل الباب واجتازه بسرعة.. يلاحقني صوت.. لكن الاسفلت الخائف يدفع قدمي للهروب بعيداً.. ويتبعني غطاء قلم.. وعندما أتوقف في نهاية الشارع أمزق ورقة الاستبيان وينزلق غطاء القلم الى جيبي البارد وأنا أحاول بدون جدوى تذكر شيء عن العام الماضي.

أجداث المهد

أحمد الرحبي*

لا تنفصل عن المكان وتضاريسه إذ هي تشارك في تأثيثه ولا تختلف إذ ذاك عن أديم الأرض بشيء فشواهدها الحجرية السوداء والبنية القاتمة باتت لا تختلف ولا يمكن تمييزها عن سائر أحجاره ولا تقبب التربة في أكداس صغيرة الحجم من التراب عن باقي تموجات سطح الأرض المكونة لصفحة المكان تبدو للعين هكذا وكأنها منثورة، بين منخفضاته ومرتفعاته وتلاله وربواته ولأنها في مادتها سواء الحال على سطحها أو بداخل جوفها وقد عاد بالتأكيد إلى المادة الأصل في غضون مدة قصيرة تكاد لا تذكر مقارنة بهذا العتق الذي يكاد يمسخ معالمها، هي أكوام تراب جزء لا يتجزأ من مظهر الأرض حولها، ضاعت معالمها واختفت وكفت عن أن تكون شاهداً لذكرى غالية تتذكرها القلوب المفطورة حزناً ولوعة بفعل رحيل شاءت الأقدار أن يكون مبكراً جداً وانصرام قبل الأوان لحيوات براعم خضراء ريانة كانت مخاضاً ربيعياً تتواصل فيه الخصوبة طالما الطين المادة الأولى التي استقبلت نفحة الروح في ثناياها مجسدة خالقية الخالق، طالما هذا الطين يحبل بالنطفة والنسغ ويعيد للحياة توالدها وتجددها، لقد تساوت تلك الأجداث بالأرض وانتعلتها الأرجل فلم يعد هناك ما يميزها إلا حدود غائمة في الذاكرة الواهنة للعجائز والشيوخ المسنين في القرية وباتت تحضر في هذه الذاكرة بإجلال وقداسة كبيرين حيث أن لكل أهل القرية نصيباً لهم في تلك الأجداث، وحيث أن ذاكرة فقد جماعية ما يشتركون فيه ناحية تلك المساحات الكبيرة والواسعة على امتداد حزام التلال والسفوح التي تحيط بالقرية، ولفرط قدم هذه الأجساد الراقدة هنا و إيغالها في عمق ذاكرة الزمن قياساً بحاضر جديد هو ابن يومه فإن الإجلال والقداسة ما برحت تحدث إشعاعها في ذاكرتهم وتفعل فعلها في مشاعرهم ناحيتها، برغم عوادي الأيام وفعل عوامل التعرية عليها وانطماس معالمها بفعل السيول والعمران الجديد الزاحف بلا ذاكرة على الأرض بجوار القرية، كنا عندما نمر بجوار إحداها (المقابر) بصحبة جدتي اسمعها تترحم على نزلائها وتصفهم بعبارة اعتدناها على لسانها في كل مرة نمر على هذه الأجداث العتيقة «محظوظين لا لهم ولا عليهم» وقد اعتادت جدتي أن تنهانا بشيء من الزجر عن أن نجعل من هذه المراقد مسارحاً للعبنا ولهونا الطفولي وكانت لا تتأخر عن إرسال لعناتها على من انتهك حرمة هذه الأجداث وقام باللعب في نطاقها ومازال يحضرني بطزاجة ذلك المشهد حين انفلتت

* قاص من سلطنة عُمان

بعدوانية لم أكن أتوقع أنها تضمرها إلى هذا الحد في نفسها، على ابن جيراننا وحفنة من أولاد القرية وقد هيأوا مساحة وسط إحدى هذه المقابر كملعب لكرة القدم، وما أن باغتته مع رفاقه حتى أسفت عليه كل كلمات وعبارات السباب والشتم الذي طال أهله وأصله و انهالت عليهم بكل الأحجار التي صادفتها في طريقها، فلاذو بالفرار ليتقولوا عليها أنها «ساحرة و مجنونة تضرب بحصى».

وقبل أن توافيها المنية بأيام، جدتي وهي في غمرة المرض كان إلحاحها علينا بطلب واحد أن نأخذها لزيارة هذه المقبرة ولقد شعرنا عندما ذهبنا بها إلى هناك، من خلف دموعها التي سفحتها وهي تتطلع بنظرات حزن ولوعة إلى تقببات القبور الصغيرة الدارسة كأنها تعتذر لأحد وتتأسف بمشاعر صادقة حزينة عن تأخر اللقيا بينها وبينهم ولا شك أن في تلك الزيارة كانت أحاسيس الأموات قد سيطرت عليها ومشاعرهم خاصة بعد أن باتت تهجس بذلك منذ الأيام الأولى من مرضها العضال الأخير، كامرأة مسلمة تؤمن بالقدر والمصير خيره وشره. وكان لا يفوت المرء أن يلمح في قسمات وجه تلك العجوز الثمانينية الدامع هالة استبشار وهو أن سهم نظرتها المركزة الحادة لا يتبدد هدراً فوق فضاء ذلك المكان حيث يسدد على نقطة بعينها في هذا الفضاء تخصه وحده وتربطه بها وشائج عميقة. كنت حتى تلك اللحظة وفي الحقيقة حتى بعد شهور من وفاتها لم أكن أعرف سر الارتباط الحزين للجدة بهذه الأجداث العتيقة وما سر تعلقها بها وما أظهر حقيقة ذلك السر أمامي هو تأسف بعض أحفادها من أنهم قبروها على هواهم لا كما كانت قد أوصت قبل وفاتها بأن تدفن في ذلك المكان ذاته (لا يمكن في الحقيقة الاستجابة بتاتاً لهكذا وصية فإلى جانب أن هذه المقبرة كفت منذ زمن طويل عن استقبال قادمين جدد فهي بالأساس مخصصة لفئة معينة من الأعمار) ويعود ذلك حسب ما عرفت من بناتها وأبنائها أن الجدة قد وارت الترب في تلك المقبرة ١٣ من براعم رحمها قد مات جلهم في سن الرضاعة حين كانت القرية في ذلك الزمن لا تملك مدافعة للأمراض والأوبئة التي تصيب الأطفال في مقتل كونهم الخاصرة الواهنة في الجسم السكاني المريض أصلاً، وليس بيد أهلها الحول ولا القوة في صد هذه الأمراض إلا وصفات الطبابة الشعبية المتعارف عليها واللجوء كحالة

الغريق الذي يتعلق بقشة إلى الدجل والشعوذة الشعبيين التي لا جدوى منها في صد هذا الفتك و الانتهاك القاتل. معنى ذلك أن الجدة قد أمضت شبابها وجزءاً من كهولتها في تحدي الموت الفاتح شدقيه على اتساعهما سنة بعد سنة، ونساء القرية جميعهن حرصاً على استمرار نسغ الحياة بالتوالد والتناسل، هن رمز الخصوبة وعشتارات القرية ومبعث أسطورة الديمومة و الخلود فيها. على ذلك كان تاريخ القرية ملخصاً حزيناً من الميتات المبكرة جداً بإمكاننا سماع الرواية كابرا عن كابر إلى آخر شيخ وعجوز في القرية قد بلغ بهما أرذل العمر أن لا يعيان لحظتهما بينما يحتفظان من حطام الذاكرة بالكاد قبضة حكايات واخبار عن ذلك الزمن غير متواترة فاقدة لسندها الإخباري (هل تعون بهذا أيها النمامون و الثرثارون في لا فائدة ترتجى منه أن ذاكرة القرية في خطر؟).

لم تفتأ هذه الأجداث العتيقة تترصد بمضرتها (الضرر) لأهل القرية عند كل استباحة لحرمتها، ظل ذلك اعتقاداً راسخاً في ثقافة سكانها، يحذرون مثل هذه الاستباحة والمساس بنطاقها ويتطيرون من ذلك أيما تطير، وقد اعتادت النساء المسنات اللاتي وعين وتربين وترعرعن على هذا الاعتقاد الذي وعينه وتشربن به على أيدي أمهاتهن وجداتهن مثلما يعي ويتعود الطير من اعتياد أمه وأبيه على اجتناب الشراك والتسلح بالحذر والخوف منها، في إيقاد البخور في دوائر من فحم في هذه الأماكن اتقاء لضر يقع منها على الأحفاد، إنها إذاً مقابر الأطفال تنتشر، منثورة فوق كل سفح وتلة وفج حول القرية و كأن مساحة الأرض حولها ضاقت بما رحبت لفرط كثافة ذلك الرحيل المبكر الذي تعيشه الطفولة في ذلك الزمن البعيد من عمر القرية، في كل موطئ قدم في جوار القرية هناك عظام صغيرة نخرة لجسم طفل أو رضيع استسلم مبكراً لإغفاءة الأبدية، إلى درجة خجل الحذاء في القدم وإحساسه بوضاعته على بساط طاهر كهذا من جسد الطفولة الغضة وجلدها الذي تلتحف به الأرض تحت أديمها. نظراً لما تشكله هذه المراقد من مكانة كبيرة لها قدسيتها في وعي سكان القرية فإن الإيمان بمنبع للكرامات والظواهر المعجزة هو الباب الذي تؤدي إليه بالنتيجة هذه المقابر بالحضور المادي الكثيف في المكان والحضور العاطفي في وعي سكانه وهي تضم فلذات أكبادهم التي اختارها الموت المبكر وألحقها في أعداد غفيرة إلى قوائمه السوداء المعتادة، كخسائر ثمينة تكبدتها على يديه الحياة، فالنور دائم الإشعاع من هذه المراقد والرائحة الزكية تتضوع من محيط هذه المقابر على ما اعتاد أن يروي سكان القرية بايمان وقدسية ظاهرين بما يروون وتقبل لا يداخله الاستغراب أو الشك مهما كان الراوي في صفته الخلقية، وسيرته في الناس، ولقد هيأ المناخ هذا القدسي والإيماني والأسطوري الذي باتت تشكله مقابر الأطفال في اللاوعي الجمعي لأهل القرية، الناس ليكونوا كنانة سهام ونبال مصوبة باللعنات لأي كان،تسول له نفسه المساس بوضعية هذه القدسية مساساً مادياً أو مساساً سلوكياً محضاً.

وهل تنسى القرية والقيمون على الأمر في مركز المحافظة صيف اللعنات ذلك،الذي احتدمت فيه القرية كأنها رجل واحد في وجه بيروقراطيي وزارة التربية ومن بعدهم مصلحة الكهرباء والمياه،حين قر قرار هؤلاء نظرا لضيق المساحة التي لا تتأثر بمجرى الشعاب والأودية على اختيار مناسب في رحاب محيط القرية لزرع اساسات المدرسة الإعدادية الأولى في المنطقة التي تشكل أرخبيلاً من القرى الجبلية الصغيرة المتباعدة، وعلى غرز خازوق آلة الحفر في نفس المكان لتوفير بئر ارتوازي يعوض نقص المياه الضرورية للشرب، فقد تعالت اللعنات حينها والصيحات الغاضبة التي لا تنقصها صدق العاطفة كوقود في الاحتجاج على انتهاك قدسية الموت والعبث بحرمة الموتى زد على ذلك «أنهم أطفال طاهرون لا يختلفون عن الملائكة في شيء، فهم بلا كتاب أعمال تركوا الدنيا وما زالوا على فطرتهم التي فطرهم الله عليها» كما اعتاد أهل القرية ترديد هذا الكلام كلازمة لتقوية حجتهم، وبرغم المضي في الأمر الواقع بتغليب نفر قليل منهم المصلحة العامة والتخفف من وطأة المحرم والقداسة إلا أن الأمر ويا للمفارقة في النهاية كأنه غدا خاضعاً لتصفية حسابات لعنة المقدس ذاته الذي لوح به أهل القرية في احتجاجهم، فالبئر الارتوازي وبالصدفة بعد أشهر من تدشينه أصبح ماؤه مراً أجاجاً أما المدرسة بعد سنة دراسية وهي المدة الكافية لتدخل في أرجائها الخرافة (خرافة انتهاك وهم المحرم والمقدس) عن طريق الطلبة الذين جاءوا يطلبون العلم في رحابها، فتستوطن بين جدرانها لتحيلها بعد مدة إلى أطلال.

خاتمة

على عكس زمان جداتنا وأمهاتنا لم يعد الأطفال وصغار السن في زماننا مهددين بالموت إلا من استسلم منهم بسذاجة طفولية لمغريات الموت التي راح يقدمها عن طريق الآباء الأغبياء، لهم على شكل ألعاب سخيفة كرة ملونة تجر خطواته خلفها في الطريق.. دراجة هوائية يعتليها لتصدم جسده الصغير أو تدهسه سيارة عابرة،لقد امتلأت بهم البيوت وباتوا يحملون الهرم السكاني على أكتافهم واثقين آمنين في حجور أمهاتهم.

الراحـــــل

طـالب المعمري

أحاسيس غير معتادة تراءت له.. أفكار نحتت طيفها ونمت شاغلة ذهنه.

مع هذا الهاجس الهلامي بطيوبه غير المحددة الملامح، تفيض اللحظات بين حين وآخر، بما يمكن أن يكون حقيقياً.. فأحداسه تضبط مواعيدها بنذير ما.

مع هذا فكر سعيد بيوم سعيد، محاولا خلخلة الظروف الضاغطة عليه، ناسياً ومتناسياً تلك النسائم لروائح أخبار قادمة لم يعرف كنْهها بعد.

أنا في عطلتي الأسبوعية قال: كلما تبدت له الأخبار في جنينية طلائعها، إحساسات الصورة الرمادية وهي تستولي على خاطره.

فقد كشفت مراياه العميقة، آبار الحياة، وانعكاس صورته على مائها. كان يتحاشى النظر الى اللحد، كلما قادته قدماه الى المقبرة، لدفن صديق أو عزيز غيّبه الموت. ظاناً ان النظر الى اتساع المشهد من أعلى التقوس الطيني للقبور المتناثرة يمنحه فرصة النسيان، لتغييب الموت، وتأجيل القبضة العزرائيلية ولو مؤقتاً.

لقد وصل سعيد الى قريته غير سعيد فهو متعب الآن، ليس من ثقل الشغل ومسؤوليته.. فهو يعرف أن منجزه من العمل لا يتناسب وطاقته في منتصف العقد الثلاثيني. رامياً حبل المبررات على مسؤولية الزمن وواقعه، والطقس وتقلباته. ما يشغله حقيقة، الملل، والانقياد لهاوية التكرار وديمومة الحال وعبثية الواقع.

فحياته معلقة على أضلع مثلث مكرر، الوظيفة، المنزل، والشارع. كلما تعلق بها كبر صمته يوماً بعد يوم. أخذته تلك الأفكار بعيداً نحو شطآنها المضطربة. مقتنعاً أن لا فائدة من أي شيء سيقوله أو يتفوه به. أحياناً يردد في خاطره، ما أجمل الثلج في فم الانسان، مسترجعاً بحنين مفرط وداع صديق رحل في قطفة العمر المبكرة. حين يضعون القطن في إطفاءة العين، والصمت في قطن فمه الأبدي.

البياض عيني، البياض إذني، البياض لساني. أرأيتم، قال: الورقة على بياضها ميسم جسمي، الكفن، أبيض طريقه بين التراب أعلاه وأسفله. لِم الخطوات التي مشيناها.. (كُتبتَ علينا)، هي بين قدرها مسير ومصير.

حاول سعيد أن يحوّل ما ضاق به صدره الى مكان متسع في المخيلّة.. هذا، ما قاله على أقل تقدير حين «تضيق العبارة»، تتسع الطفولة، يتسع التأويل، وتتسع الحيلة.

انقضى مساء الأربعاء ٢٠٠٣/٨/٢٧ ، سريعا في قريته على ثقل اللحظة وكاهلها. وكان يكرر بين فترات الهدوء القليلة، أيعقل إنني نجوت من موت مرتين. فالتفكير بالنجاة الثالثة له حساباته بين الكيلومترات المائة والثمانين التي تفصل مسقط عن حفيت، ومع تصاعد توترات الغضب التي تنتابه بعض الحين يضرب بقبضة يده على مقدمة السيارة «من لم يمت بالسيف» مات بين رُكامك أيها الحديد.

هدأت الذكريات والحنين الذي تداول بين جلَيسي أهل البيت واشتياقات الأسبوع من روعه. وأخذ الكلام حيزه في مسامات الجسد، ناشراً أجنحة المودة بين أهل بيته.. لكن الزمن، هو الزمن. وعلى مقربة محْكمة من الوقت، تحركت السواعد بشكل لا إرادي كاشفة آلة الزمن «العاشرة» كلهم قالوا، بصوت واحد.

عند ذلك تناسل خيط الألم والدم، فاغراً فاه ومندلقاً عبر كل المحطات.

لم تطل الفرصة بسعيد إذ به وبضغطة مكررة على الزر الأحمر في جهازي التلفاز واللاقط ان يسكت نعيق

الموت المتشابه. وان يلملم قدر المستطاع تشظيات جسده من التبخر الفجائعي.. أمنيته بنومة مقنعة وصلت طريقا مسدودا.. استذكارات الخراب ماثلة أمامه.. فبان له الليل كصندوق مليء بالنمل الأسود.. ومع الفجر خطفته الظلمة لإغماضة سريعة، فاق معها على نعيق الشمس وهي تسوطه بخيوطها اللاهبة.

راوده إحساس انه خارج لتوّه من كهف رطب ومظلم وهو يستل جسده من اتون لحظة غامضة.

عليّ أن أبدأ الصباح كيوم مختلف، قال.. لكن صفنته بدأت على غير العادة، وشَعَرَ إن أحاسيسه غير مقبوض على ملامحها حتى تلك اللحظة.

كرر العبارة نفسها، ماذا، أفعل كي أجعل صباحي ككل صباحات البشر.

خاطرته أفكار ضحوكة كشفت عن ثغر ذبُلت ابتسامته منذ زمن.. مع كل هذا، بدا له يوم الخميس ٨/٢٨، يوماً مشوباً بوشوشة ريح صباحية شمالية لامست خدّه على استحياء، منثرة على بقية جسمه ذبذبات كهرومغناطيسية لم يعرف سر كنْهها، لهذا ترك الأمر على سنام اللحظة بالمزيد من وضوح الصباح وشمسه وهي ترتقي السلم السماوي. فالستون دقيقة الممتدة بين الساعة السابعة والثامنة من كل صباح خميسي مهمة، لأنها، ساعة القضاء والقدر، حسب ذلك المصطلح الذي انطبع في ذهنه. فهو يستقبل ما تراكم ليلاً، أو ما هيأه الصباح من تغّيب وفناء يتم رصدها في زلزال مفكرته في بحر تلك الساعة على أقصى تقدير، مع ان ملمح تباشر هذا الصباح الخميسي لا يؤشر على ورقة الرصد في تخْياله على ما يحمله من سوء طالع، إلا أن شيئا ما يضطرب في صوت تلك «الضيْضوة» (١) بأن ثمة أخباراً غير سارة في طريقها إليه.

الثواني يسمعها كضربات قلبه وهي تقترب من لفظ أنفاسها الأخيرة قُبيل الثامنة، حين جاءه خبر وفاة محمد الصوفي.

رفع رأسه نحو تلك الشجرة التي تقف عليها «الضيْضوة» وقال: وصلت الرسالة.

وعلى عجالة العبارة «تكريم الميت دفنه» تهيأ سعيد لتأدية واجب العزاء. لكنه عند «رزة» البيت وقف برهة يفكر بمسيرته نحو المقبرة.. وقال: في صوت يكاد يسمع، تعبت من مداومة المقابر.. هل أنا مخلوق لأتذكر المقابر والقبور على مدار الاسبوع، سوف أعزيّهم في المسجد.. على الأقل سوف أتخلص هذا الاسبوع من مشاهدة «الطارقة» (٢) صحيح أن الموت حق، يحصد الجميع بمنجله، لكنه، لماذا، يأكلنا كالجراد.

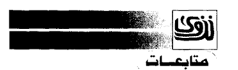
فبعد انقضاء الساعة والنصف من ضبطه إتمام الدفن والعودة من المقبرة، ذهب الى المسجد. وما ان وضع قدماه في باحته، حتى تراءت له «الطارقة» مادة يدها له بالرحيل.. اللعنة.. قالها في سره.. ما هذا الصباح الولائمي على الكارثة.

حاول أن يتراجع الى خارج المسجد ليسترد تقطعات أنفاسه من هذا الاستقبال الباذخ للموت، لم يستطع تنفيذ فكرته بالهروب، حين فتح عينيه على اتساعهما، فقد وجد نفسه في مرمى عيون أهل الميت.. رصدته وهو يدلف المسجد، بحيث سيكون من غير اللائق العودة من حيث أتى. تمالك قامته من السقوط المحتوم وتوكأ أكثر على العصا ذات الحنْية الواحدة، المدهونة باللون الأسود لتناسب مثل هذه الحالات.

فبعد تعزية تليق بصديق طفولة في تجليات القول والعبارة وإبراز الاحاسيس والمشاعر وتكرار القول الدائم بالخسران والفقد، همّ بمغادرة المسجد ليفاجئه خبر موت سليمان الشاعر اثر حادث سير.. هكذا تسلسل أمامه عقد الموت، من مسجد لآخر، وانقاد سعيد الى حتف اللحظات، قاضياً عطلته الاسبوعية محمولاً على زفيف الريح. حين اكتشف أن جسده لا يطاوعه على شيء، فقال: البقية فيكم، وأنا الراحل.

الهوامش

١ – طائر أزرق يطلق عليه أحيانا «مطيطو» صوته دليل شؤم.
٢ – صندوق خشبي يحمل عليه الموتى.



كيف كبر هذا الفضاء فجأة وتمدد على سرير النظر

مساحة الأرض الممتدة من جمعية المرأة العمانية (مسقط) حتى النهير (من النهر) البحري لمحمية أشجار (القرم) الطبيعية وحتى مسرح المدينة هي من الأماكن الرائعة، والمتميزة، والمتوسطة والمتقاربة في تشكلاتها الطبيعية والتضاريسية، والجمالية لإقامة ثلاثة متاحف:

الأول: متحف عُمان: الذي سيضم تجمعات المتاحف العمانية الصغيرة.

الثاني: متحف متكامل لتاريخ وحاضر الفنون الجميلة (متحف الفنون الجميلة).

الثالث: متحف عُمان التراثي – الحرفي.

هذه المساحة، هي في شكلها وطبيعتها أقرب الى ما ذكرنا عن غيرها لإقامة هذه المشاريع الابداعية، الخلاّقة.

* * *

عندما نزور مكان يستحق البقاء، ونجد انه متهالك أو آيل الى التهلكة، وضياع الأثر، بيدنا أو بيد عمر. نقول: ما هذا، هل للأسف من فائدة.

هل لنا أن نعوض القديم بالجديد.. مهما حاولنا سنظل نحمل غبار الماضي بين جوانحنا.

* * *

يحزن (أحياناً) و(كثيراً) ان تطالعك الصحف والمجلات وعلى مرأى ومسمع الجميع.. ان التاريخ (ربما.. تاريخك) يقرأ من نافذة بيت.. (ما..) أو باب. لا.. ريح.. لا نداء، هواء.. كله، هواء.

* * *

أحياناً.. يعجب الانسان، بحكايات الحياة المرتكزة على إرث واقعي، رغم ما للحكاية من وجهة نظر خارجة من فم الاسطورة.

هذه الحكاية– حقيقية– قالها: باحث تركي، عارف ببواطن الأمور وأحوال الدهر وتقلباته.. واستجدت هذه الحكاية عام ٢٠٠٣ مع رغبة تركيا الملحة بالانضمام الى المجموعة الاوروبية (التي رآها.. دستان.. «ويشبْع كل جيعان») غير متطابقة مع أوروبا. هذا الباحث التركي، قال: كيف لنا أن نتقدم ونحن ننظر الى الخلف، (يوضح) كيف نتقدم بينما كل خطوة نخطوها يجب أن تصحبنا معها أقوال وأفعال (أتاتورك) التي قالها وطبّقها مع تأسيس الجمهورية سنة ١٩٢٤.

يقول: من الصعب ان نتقدم الى المستقبل بينما الطريق قد رسم لنا قبل ٨٩ عاماً مضت.

* * *

تعقد مؤتمرات اقتصادية دولية تحدد مصير أمم وشعوب في منطقة الخليج العربي.. وشاهد العالم عبر شاشات التلفزة أثر تلك الاجتماعات والصخب المدوي حين تنعقد هناك في أمريكا وأوروبا.. وكيف ان بعض الدماء تراق في الشوارع لتدافع عن حكومات وشعوب العالم الثالث من الهيمنة والالغاء والتهميش والمعولم (من العولمة) من الحياة.

وفي حضوره لأحد هذه المؤتمرات المؤثرة قال جوزيه بوفيه: (الفرنسي.. ذو الملامح الفلاحية) وهو واقف أمام القاعة المكيّفة الكبرى ربما الوحيدة في ذلك البلد المضْياف: لو عقدت هذه المؤتمرات في بحر من الرمال المتحركة يقصد (البلد المضيف) أو فوق حاملة طائرات (واضح القصد) لذهبنا نعبر عن آرائنا حول هذه المؤتمرات.

ط. المعمري

شوقي أبي شقرا في
ثياب سهرة الواحة والعشبة

صالح دياب★

تضم مجموعة شوقي أبي شقرا الشعرية «ثياب سهرة الواحة والعشبة» بيانات السأم والكهولة وحشداً للتقنيات والاسلوبيات التي صاغها الشاعر عبر تجربة شعرية طويلة منذ «أكياس الفقراء» (١٩٥٩) صانعاً بناية «شعرية» عالية وطوداً أصبح معلماً بارزاً في الشعر العربي الحديث.

يواصل أبي شقرا في هذه المجموعة مساره الشعري الشديد الصلة بأعماله. لكن إذا كانت الطرافة والعنف والشيطنة واللعب سمات أساسية تشيع في فضاءات قصائده فان هذه المجموعة لم تخل بالطبع من ذلك مع اضافة الشعور الفجائعي بالسأم والكهولة اللذين يندلعان من أعماق بعيدة وأغوار داخلية سحيقة. إن الشاعر يقدم في قصائد كثيرة بيانات السأم والكهولة والوهن والحسرة على الشباب حيث آل الجسد وانتهى الى عربة. ذلك لا يعني أن طرافة الشاعر قد خفتت بل أصبحت مغلفة بالألم والخوف من تقدم العمر. فالاشارات والايحاءات الحزينة تنقلنا الى احساس مرير بمرور الزمن وتأثير ذلك في الشاعر: «الصياد الحقير/ في شختورة الكهولة واليباس» (ص١٥٦)، «ويشتروا لي كرسي الخدر ويهدوني كتاب الكهولة» (ص١٦٢).

«هذا بيدري العاجز حين شبابي السنابل» (ص١٩٢)، «يتقرح العمر كالغربال» (ص٤٠)، «جدول السأم ووبر الكهولة» (ص٨)، «تقع العصاة وحدها من التعب/ تضجر من قبضة الكهولة» (ص٦٧). بعض القصائد هي خطاب تهكمي على الموت وأبعاده الوجودية: (رويدك يا مسعود)، وليست ببعيدة عن هذه الأجواء القصيدة الأولى التي يفتتح بها الشاعر مجموعته: «جداول الكهولة»، فيما قصائد أخرى توحي بوحدة مؤلمة: «قلبي يتمشى وحده/ عارياً بعد العشاء» (من قصيدة «رسالة» ص١٢)، أو «بردت في المكان رغم معاطف الاصدقاء» (من قصيدة «تمثال الكسوف»، ص١٥٩).

يظهر ضمير الجماعة كثيرا في القصائد لكن الشاعر عندما يحرر الخطاب الشعري من ضمير المتكلم ويحل مكانه ضمير الجماعة، يظل الوعي الجمالي وعياً ذاتياً فردياً، رغم مجيئه جماعيا. فالاشياء نفسها تبقى متروكة لتقول نفسها حيث اللغة توشحها بنبرة غنائية حادة أحياناً لكنها بعيدة عن ذلك الارث التراثي البلاغي فهي غنائية من نوع خاص مصوغة ومتكونة عبر تجربة شعرية خاصة بالشاعر.

تغص القصائد بالاشياء. ورغم إحالة الخطاب الشعري على أشياء العالم، إلا أنها ترى كما لو أنها بكر، وفي حال طازجة داخل القصيدة. أو كأن كل قراءة للقصيدة هي لحظة اكتشاف أولى للعالم وأشيائه، وهذا شأن اكثر ما يتجلى في شعر أبي شقرا. فعناصر العالم وجزئياته تولد في اللحظة المصاحبة للقراءة والمتوازية معها. ورغم ان هذه الاشياء تحمل سمات وشبهة من الوقائعي فإنها تعكس الداخلي. فالشاعر ينتقل من الخارج الى الداخل وبالعكس. وفي حركة مستمرة في النص الواحد نفسه. وهي باحالتها على الداخل، تحيل بالقدر نفسه على المعطى الريفي اللبناني. الداخل في قصيدة شوقي أبي شقرا يلمس عالماً جديداً منبثقاً من العالم العادي ويتكون من عادياته.

لكنه ينوجد في لحظة القراءة نفسها. إنها اللغة الأولى البكر للاشياء الأولى البكر: «وما الحبر سوى رحيق النهار سوى
نحلتي قادمة بالهدايا من السفر
فالليل جرز،
عازف أدركه الليل
وجنى السهر وأقدام السيدات والسادة: وتنغلقين خلف الرتاج
والشراب ينبع من الشبابة»

★ كاتب يقيم في باريس

(من قصيدة «أشعل القراءة وذنب القطة»، ص٨٠).
ان الجملة القصيرة عنصر أساسي مكوّن للقول الشعري عند أبي شقرا: «والجمل القصيرة/ وعقدة الحكاية هي أرجلنا» (ص١٠٦). إلا أن قصر الجملة لا يمنع الشاعر من تفكيك الارتباطات فيما بينها دون إكمالها. فهي مشغولة بأناقة وعناية ودراية لغوية اكتسبت من ممارسة شعرية طويلة. فثمة نساج جملة ماهر يربطها بأخرى ليصوغ مجمل القول الشعري. والشغل هنا مقصود ويقترب أحياناً من الهندسة اللغوية الدقيقة، فالشاعر ينظر الى الكلمة ويعرف موقعها من الكلام.
إن التركيبة اللغوية هي تيمة هذا الشغل الذي يحطم الأسس والخصائص التي بنيت عليها قصيدة التفعيلة، وهي تدمر جهازها التقني والبلاغي وتنفيها نفياً «من مسرح الأستاذ نطرد فرقة/ الأوزان والقوافي» (ص٨٩) فالشاعر يعمد الى قلب مواضع الألفاظ والتراكيب واعطاء المفردات وظيفة عكسية:
«وها الأولاد يعصرون المعجون» (ص١٥)،
«يختنق الحلق بالصدى» (ص٤٠)،
«تكتبنا الطبشورة» (ص٤٥)،
«والعشب يرعى الخروف» (ص٩٢)
كأن الفعل الشعري لا يكون إن لم يكن فعل توتر وقلق لغوي حاد لاستنباط تراكيب جديدة وصوغها.
ان الغرائبية الموجودة في قصائد المجموعة والتي تشيع في فضاءاتها يحيل على السوريالية بقدر ما تتصل اتصالا وثيقا بالتجربة الشعرية والحياتية (الطفولية) عند الشاعر، فيمكن ملاحظة ان الجنون الذي هو سمة في الكتاب لا يؤدي بالاضطراب والعبث أن ينفلتا لغوياً وجمالياً وتعبيرياً. فالشاعر لا يترك اللغة تتخبط في بناها وطبقاتها ومستوياتها الداخلية رغم خربطته إياها، بل ينسجها بهدوء ليصل بها الى ما يشبه البحيرة اللغوية الصافية التي يصوغ من مياهها قصائده.
إن السمات البنائية المنظمة لا تطبع قصائد الشاعر بل التفكيك اللغوي الذي أصبح بنائية منظمة. فاللغة تتحرك في الخطاب الشعري في حرية تامة وتندغم متلاحقة مع بعضها البعض في كل عناصرها التي تتناوب آخذة أمكنة بعضها:
«سوف اللغة تكون الزبرجد ومداسي للبيادر» (ص١٦٨).
شوقي أبي شقرا يقدم رؤيا لغوية للعالم، لكن محرراً هذه اللغة من سكونيتها واتساقيتها. فمظاهر التفكك والتكسر وخلخلة اللغة وانظمتها البنائية تحيل بدورها على تفتت المعطيات الوقائعية نفسها. لكن هذه الفوضى المتوهمة تمتلك نسقاً خاصاً هو نسق شديد التنظيم يظل ينقلنا على رائحة ما موحدة. فالتجريب اللغوي لدى الشاعر ليس بهورة لفظية أو ألاعيب لغوية أقرب الى السيرك، بل هو نتاج فهم عميق لبنية اللغة الداخلية، والسعي الحثيث الى تفجيرها.
تشتغل المخيلة شغلاً أساسياً في القصائد وبنشاط كبير: «وينكش تربة السطور لك/ ميداناً للتزحلق على النقاط/ وسلك الخيال» (ص١٢).
تجيء الدهشة مباغتة دائماً وتنبثق من حيث لا يحتسب القارئ، فالشاعر يجمع بين أشياء لها صلة فيما بينها، مفرقاً هذه العاديات في الغرابة. ورغم أن هنالك فكرة ما فانها فكرة حركية موسومة بالدينامية في سقوطها على العالم وأشيائه. والدهشة الدائمة ناتجة من سيل من الصور الممزوجة بالأضداد من دون أن تتوقف وتمتزج بالمعنى الذي يظل يموج حتى في لحظة وهم القبض عليه: «وتهزني الشارد تنبع مني الصور/ وتموج المعاني» (ص١٦٧). ولعل هذه المعاني مجانية: «المعنى إلى الهواء» (ص٨)، وهي مبددة، فالغريب أخذ «سرب المعاني» (ص٢٤). يحطم الشاعر كل ما هو عقلاني: «نعبث بالعقل وخيطانه» (ص٧٠): فالفكرة ليست متروكة لوضوحها وآليتها العفوية. والتأليف والشغل يخفيان البهورة اللغوية ويجيرانها لصالح الطرافة والطفولة: «وأحوك الفكرة ثم الكنزة» (ص١٠).
يعمد الشاعر الى استحضار السيرة الاولى محاكياً الذاكرة الطفولية الطالعة من عمق القرية وأشيائها، راسماً غنائية ريفية حادة الأسى وذاكرة جماعية للقرية. يتبدى ذلك من خلال القاموس اللغوي الريفي: جنطاس، جنينة، الدوار، بوبانة مردكوش، قرقة، طاستنا، قلشين، جربندية، القنباز، الطنبر، الصبيديج، السنطور، شرقطت... الخ.
ان الميكانيزمات الريفية التي تشتغل في قصيدة أبي شقرا انتقلت لتعمل في خطابه الشعري نفسه. فاللغة ، فاللغة داخل الخطاب الشعري بدت كما لو أنها داخل الطبيعة وبالعكس. فالمسعى الأول والأخير للشاعر هو أن «تركض القصيدة حافية» (ص١٤٩) وأن يسوق «الأحرف في البادية» (ص٢٥). إن المعجم الريفي جاءت في موازاته احالات كثيرة على المدينة عبر مفردات مثل: مقهى، سينما، اوتوستراد، تاكسي، مكتب، أضواء، ... الخ وفي ذكر اسم المدينة حرفياً: «أطفئ المصباح وعربدة المدينة» (١٨٩)، «التاكسي الذي يرسل/ مزموره هباء ويؤذي المدينة» (ص١٦٧) و«رسامة ولا لوحات/ في المدينة» (١٢٣).
وحضور المدينة هو حضور سلبي، فالشاعر الذي يغمس الحرية «بالزيت والملح» (ص١٨)، وتهرب خيطانه «من المدرسة وتصطف في بهو الشيطان» (ص٢١)، يرى الى دخوله المدينة أشبه بانحدار مستمر من فضاء طلق، حر، ممتد، إلى «خريف المكتب» (ص٢٦).
شوقي أبي شقرا عقوق اللغة، وكل مجموعة شعرية جديدة له هي مغامرة جديدة وسافرة معها. أخرجها من المدرسة الى هوائه النقي والطلق، هشّمها، جرحها، خدشها حتى سال دمها، شاعر يكتب في المستقبل.

رصيف القيامة
بين جحيم العالم وجنة الشعر

ابتسام المتوكل★

أن تقرأ ديوان الشاعر المغربي ياسين عدنان «رصيف القيامة» معناه أنك تغامر بولوج عالم قيامي بامتياز، وبمعاشرة اكثر من قيامة شخصية وعامة.

ومع ذلك، فان اكثر من غواية تشد القارئ للوقوع في حبائل «رصيف القيامة»، الديوان الصادر عن دار المدى- دمشق ٢٠٠٣، وهو الاصدار الثالث للشاعر اذ اصدر قبل ذلك ديوانه الأول تحت عنوان «مانيكان» عن اتحاد كتاب المغرب ٢٠٠٠، ومجموعته القصصية «من يصدق الرسائل؟» عن دار ميريت- القاهرة ٢٠٠١.

وبالعودة الى رصيف القيامة أتساءل كيف استطاع عدنان في ٦٣ صفحة من القطع الصغير ان يشعل قيامات لا تغادرنا عبر ست قصائد طويلة، كل منها حبلى بقيامتها الخاصة مشرعة على قريناتها بدءاً من العوم في (بحيرة العميان) التي ما ان نخرج منها حتى يواجهنا (صيادون بقمصان الحصاد) سيقودوننا الى التجول في (حديقة المهملات) الى ان نقطف (زهرة عبّاد اليأس) ونمضي مخفورين بأريجها (في الطريق الى عام ألفين) الذي سيفضي بنا الى رصيف المحطة الأخيرة (رصيف القيامة). هكذا نمر مع الشاعر عبر نصوصه في ترتيب مقصود يسلمنا فيه كل نص الى قيامة ما، خاصة به ومكتملة تماما، لنتدرج في القيامات حتى نصل الى القيامة الكبرى، ونقف على رصيفها المكتظ بوطأتها عليه وعلينا.

لتجربة ياسين عدنان في هذه المجموعة مذاق شديد الخصوصية ذلك انه على الرغم من اعتماده لفضاءات قصيدة النثر بتقنياتها المتعارف عليها، إلا أنه يحفر خصوصيته في هذا الفضاء، ويمرّر غنائيته الشخصية ورؤاه عبره.

إذن سنجد قصيدة نثر بامتياز، ومع ذلك سنجد غناء وايقاعات داخل النثر تتخلّقُ من شتى امكانيات تخليق الموسيقى من داخل اللغة وعلائقها، من بساطة المفردة وموسيقاها، من جدتها في موقعها داخل الجملة، ومن حيوية المشهد، وفرادة الصورة، حيث الصور مبتكرة، مطروزة بمهارة من خيال خصب يحلق عبره الشاعر لينقل قارئه الى سماوات جديدة أكثر رحابة، وأعمق زرقة.

قصيدة النثر لدى عدنان في هذه النصوص برغم تخليها منذ الوهلة الأولى عن البلاغة، والمعاني الكلاسيكية، وبرغم نزوعها الى تفجير كافة امكانيات الصورة والتخييل، إلا أنها لم تتخل عن المعنى، ولا ازدرته لصالح ما بات يُعرف في نصوص كثيرة باللغة الحداثية، وبالغموض لا بمعناه الشعري بل بوصفه افلاساً، أو إلغازاً مجانياً لا معنى وراؤه.. ولا ضرورة لعناء البحث عن معنى ليس له وجود في النص أصلاً. عدنان يزاوج باقتدار بين نسف العوالم المبتذلة بمعانيها «المطروحة في الطريق» وبين خلق عوالم مبتكرة بمعان تمنحها عمقها وتواصلها مع التجربة الشعرية في مسارها الأزلي المتجدد. إنه الشعر يتخلق هنا من بساطة شديدة التعقيد. هذا يعين أمرين: أوّلهما أن القارئ هنا يبتهج إثر لذة التعامل مع نصوص منحوتة بدأب وبمهارة للتعاطي، ولكثير من الأخذ والرد، ولمتعة القول كما لنشوة الاصغاء أو القراءة. وثانيهما أن المتعة الفارهة التي تخلص لها هذه النصوص ليست المتعة المريحة، ليست متعة النص المهادن، والرؤية المهترأة؛ إنما هي متعة من نوع مُعذب، متعة ناجمة عن إقلاق لسكينة التعوّد، وارباك للرؤى السائدة، واللغة المطمئنة، إنها متعة شرسة جديرة بأن تخوض عذابات القيامة، وان تعي جمالياتها في الوقت ذاته.

وبرغم أن الاحتفاء بالتفاصيل صار سمة قصيدة النثر الأساس إلا أن

★ كاتبة من اليمن

التفاصيل المحتفى بها في رصيف القيامة تفر من الطابع العام لتأخذ خصوصيتها ليس من وجودها في النص فحسب، بل من انفتاح هذا الوجود على جهات كثيرة منها العام والاسطوري، ومنها الميتافيزيقي؛ فرهان رصيف القيامة ليس على تحقق الشعرية في تفاصيل صغيرة أو منسية مكتفية بذاتها، ومنغلقة على تلك الذات الصغيرة، بل من مزجها بعوالم كبيرة تصبح معها وفيها أكثر من كونها وجودا صغيرا مغلقا: أي تصبح عوالم لها الحق في مجاورة، وفي انفتاح على كل ما يحيط بها: على العالم، وعلى قيامته أيضا:

الأهم/ هو أن تدفن يأسك وسط الكؤوس/ قمرك في مجرة الأسى/ معطفك المبلول في موقد الضلوع/ منديلك الأخير بين أسلاك الهمّ/ ثم حدِّق في القيامة/ بعيني سمكة للتو حررها الموج/ من ربقة الهواء (حديقة المهملات، ص٢١)

إن النص الشعري في رصيف القيامة يدين بالكثير من شعريته الى خاصية الانفتاح هذه، بحيث يغدو المقروء هنا بصرياً، وبحيث نجد مرجعيات ابداعية كثيرة تتواطأ لتنسلّ الى نسيج النص دون أن تثقله، فنجد النصوص تقيم صلات حميمة مع السرد والتشكيل والضوء والظل، تماما كما لو كنا نتتبع مشهداً سينمائياً بكاميرا شديدة الاحتراف، صادقة الاخلاص لمسرات الصورة ولآلامها أيضا:

إنها جثة الضوء/ تلك التي قطّعناها إلى مذنبات/ صغيرة/ وبدأنا ندفنها كيفما اتفق/ بين شقوق الهواء

(من بحيرة العميان ص٦)

وبما أننا نقف على رصيف اختاره الشعر، فسنقع ها هنا على سيرة شعرية للهامشي والمهمل الحافل بتضاداته؛ هذه السير تجمع بين المنسي والأنا، لا بل إن الذات تتوحد مع المهمّش، وتنحاز للمهمل. سيغدو النص من هذا المنطلق توثيقاً حميماً للمهمل، وتمجيداً له كذلك، بما أن هذا التمجيد هو جزء من الحفاوة بالذات المستوحشة، والانحياز لصالحها في الخيار الشعري كما في اختيارات الحياة.

إن التماهي مع الهامشي والذوبان فيه هو بمثابة إعادة اعتبار للذات المنبوذة، لتغدو- في المتن الشعري بأكمله- مرجعية إبداعية وحياتية متعالية على المرجعيات كلها. هكذا يُعاد النظر الى الأولويات بتراتبيتها التقليدية، لتأخذ منحى شعرياً يتفق مع هوى الذات، ويتغنى بالأنا التي تحس وطأة الجماعة، وبالهامش الذي يبتلعه المركز، سيظهر هذا جلياً في المجموعة عموماً، وبصورة خاصة في نصيّ: صيادون بقمصان الحصاد وحديقة المهملات. ففي النص الاول يتمازج البحر وصيادوه بالبر وبطقوس الحصاد، ويصبح المهمّش من أحلام هذه الذوات المنسية ومن خساراتها هو المتن الشعري كله، بحيث سيبدأ المشهد هكذا:

بحّارةٌ بأمزجةٍ برية/ نزحوا منذ أعوام بعيدة الى هنا/ وها هم يدفنون أعقاب مصائرهم/ في الموج/ ويتذكّرون دائماً/ أن آباءهم كانوا فلاحين (ص١١)

وفي النص الثاني يعلن الشاعر أمراً يخص رؤيته لعالمه الشعري واختياراته الكتابية وهو أن الهامشي المهمل لدى الآخرين هو المتن المثقل بالخضرة والحياة لديه، ولذا سيغدو «حديقة». إن ما لا يستحق الانتباه عادة هو الأهم، هو جوهر ما يُحتفى به، وما يجدر به أن يُعاش، يقول في جهة من (حديقة المهملات):

الأهم هو أن تقتنع أخيرا بضرورة البكاء/ عارياً/ بعد منتصف الليل/ كي يتحقق الانسجام بين السرير والمنفضة/ وتعود/ ساعة المنبه الى سالف عويلها.

الأهم/ هو أن تسحب ثرثرتك من تلابيب خفّتها/ إلى فُرْن الصمت/ كي تحسّ الخيالات أكثر حرارة/ في رأسك/ ولتفهم بالضبط/ لماذا انتحر همنغواي (ص١٨- ١٩)

يمضي الشاعر في اعتناق قرار الرفض.. رفض المألوف.. رفض الاستكانة.. رفض النفي والإهمال حدّ التوحد معهما.. رفض الانصياع، واختيار الوحشة. بمثل هذه الرؤى ينطلق في الاغتراف من ذاكرة الشعر، ولهذا تبدو استعادته لطرفة بن العبد، أو استعارته له أمراً يفصح عن أكثر من دلالة. فهو من جهة يعبر عن أنه لا قطيعة مع التراث الشعري في السير باتجاه الحداثة، وان تلك القطيعة إنما هي مع ما هو ضد الشعر في كل زمان ومكان. وهكذا لا يبدو الشكل الشعري الذي اختارته نصوص رصيف القيامة رافضاً لأي شكل ما دام الشعر موجوداً، وبذا فلا غرابة من أن يرى عدنان في طرفة امتداده الحي والنابض. ومن جهة أخرى، القضية ليست قضية شكل ينحاز إليه الشعر فحسب، فالشكل في هذه الرؤية لا يعطي النص شعرية مجانية. فالقضية مرهونة برؤيا الشاعر، لا بشكل القصيدة ولا بزمنها. إن الشاعر اليوم يجد صوته الراهن ينطق به طرفة، ويجد رؤى مشتركة بينهما، فما يوحد الشاعرين هو علاقة التوتر الحاد في الصلة بالعالم: رؤىً وقيماً وجماعةً ومصيراً؛ يبدو ذلك في الاهداء الذي صدّر به نص زهرة عبّاد اليأس، فهو يهديه «إلى طرفة بن العبد في عيد ميلاده السابع والعشرين» ثم يردف الاهداء بإثبات بيت لطرفة مشهور من معلقته هو قوله:

إلى أن تحامتني العشيرة كلها وأُفردتُ إفراد البعير المعبّد

سيبدو النص بأكمله بعد بيت طرفة تتمة لقصيدة الشاعر الجاهلي، إن الشكل لا يغدو مهما هنا، بل الرؤية. فياسين عدنان يكتب مرة ثانية أحاسيس طرفة اليائسة التي هي في الحقيقة أحاسيسه الخاصة ويأسه الشخصي، وخساراته الحميمة وألمه العظيم.. هنا سيتطابق الاثنان، وسيتداخل موت الأول بحياة الثاني. لتغدو السابعة والعشرون مفصلا يجمع الشاعرين. ففي حين يسميها النص: عيد ميلاد طرفة فإنها في الحقيقة العمر الذي مات فيه، وهي في سنة كتابة القصيدة تاريخ ميلاد ياسين نفسه التي يثبتها صراحة، ويؤرخ بنفس السنة تاريخ كتابة يأسه الممتد بعمقه الى طرفة بن العبد:

أيها العالم/ وحدك تعرف أنني مجرد خطأ/ في كتاب الكون/ صرّة خطايا/ على فزّاعةٍ برجلين/ سنواتُ عمري لم تكن/ سوى خربشات طفل/ على باب مرحاض المدرسة/ وسمائي مسقوفةٌ بهشيم الخسارات/ خطأً أنا أيها العالم/ وخطأً/ جئتُ الى السابعة صباحاً/ في ذلك الأحد النبيل/ من غشت ١٩٧٠. (ص٢٤– ٢٥)

إن التماهي مع الشاعر الجاهلي يغدو قدراً ثقيلا يحمله شاعر اليوم على كتفيه، ويحمل فيه غربته الباذخة عن كل شيء حتى عن ذاته، وكرهه لكل شيء حتى لذاته.. إنه عمر من السأم يقتل معنى الحياة، ويغرس في تربتها (زهرة عبّاد اليأس) المطلة بقساوتها هكذا:

سئمتك/ سئمت العيش بالتقسيط/ سئمت مصافحة الآخرين/ ..../ سئمت المشي في هذه الجنازة/ الفادحة/ التي تُسمى، عزاءً، الحياة/ ..../ جثث كثيرة تنمو في بالي/ فأشرب بلا هوادة/ وأنام بعينين مفتوحتين/ على أنفاس المطاط/ أغرز مُدية الصمم العظيمة/ في لحم الأجراس/ وأكره الأصدقاء (ص٢٧–٢٩)

وبرغم أن كثيرين قد يحيلون سأم الشاعر المعلن هنا الى السأم البودليري وأجوائه، فإن النص، فيما يبدو، ينحاز إلى سأم أقدم من بودلير بكثير. إنه يستنطق سأماً جاهلياً أعلنه زهير بن أبي سلمى في معلقته حين قال:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولا لا أبالك يسأم

وبفارق زمني بسيط نجد اختلاف السأمين من الحياة. فسن الثمانين كانت قديماً محطة السأم من العيش. واليوم يُختصر الزمن الى السابعة والعشرين لتكون هي زمن السأم الذي يساوي الموت بالحياة، هل لأننا في زمن طائش السرعة نستهلك كل شيء أسرع بما في ذلك الحياة. فكأنه لا مفر من أن نراعي ونحن نتقاسم السأم القديم مع أسلافنا أن نراعي فارق التوقيت.

على هذا النحو لا يمكننا أن ننظر الى هذه القصيدة تحديداً إلا بوصفها قيامة شخصية حافلة بكل أهوال القيامة وشروطها وفجائعها. ويغدو التوحد مع الأسلاف تعبيراً عن قدر الشعراء كلهم. والحلول في بيت شعري يائس يعني بالضرورة خوض أكثر من قيامة جماعية وبرانية لتكتمل ملامح هذه القيامة الفردية الجوانية. ولذا فحين يكون بيت شعري جاهلي مسكناً لشاعر اليوم فإنما ليكون منفى له كذلك. فذلك البيت لا يحمل صفات السكنى بل هو مثقل بوحشة حارقة، وبانكسار وبثورة يائسة على قيامة واثقة من تحققها، ومن اكتساحها لكل شيء. ربما لأنها قيامة قدرية لا يمكن ردها أو التحايل عليها، فقط سيرنُ السؤال في مشهد فجائعي يؤثث النبذُ فضاءه القاسي، النبذ في عمقه الممتد إلى بيت طرفة:

إنني عطشان ومنبوذ/ وشبه طاوٍ/ بعيد عن مقهى الأصدقاء بمراكش/ قريب من بيت طرفة/ ألم تجد لي أيها القدر المرّ/ سكناً غير هذا البيت؟ (ص٣١)

ومع كل هذه الخسارة، وفي عمق اليأس ووطأة النبذ والوحشة يوجد ملاذ وحيد لا يتخلى عنه الشاعر. إنه وعيه الخاص بصنيعه الشعري، وانحيازه لاختياره الشعر في حساسيته الحداثية، وفي ضرورة تعريته مما علق به من غش وتصنع يفضحهما الشاعر، وينحاز إلى النقيض على هذا النحو:

آه يا سُكر الاستعارات/ المغشوش/ تحلل بعيداً عن فنجاني/ أريد القصيدة مُرّةً/ كقهوة السكران/ كي تدوّن في سواد عيونها/ هذا الصداع العظيم/ الذي يُزلزلُ رغبتي في العيش (ص٣٥)

إن اليأس يتكاثف ويحط بعتمة حضوره على أرواحنا مبرراً لذاته من خذلانات عميقة، وخسارات متنوعة طوّقت أيامنا، وحاصرت جل الأمنيات التي كان وهمُ انتظارها يشعُ خالقاً مسافة للأمل المعذب وللشعر العذب. ذلك أن الوهم هو مسكن الشاعر بامتياز. وأقصى ما يستطيعه الشاعر في الحقيقة هو تربية الأوهام ورعايتها، لذا يغدو كل ما هو واقعي ضداً ونقيضاً لما هو شعري. إن كل حدث يقع يقتل القصيدة ويتضاد مع الشعر. من هنا تتجلى قيمة النبوءات وسحرها. فهي تتيح الفرصة للتعاطي مع الوهم والحلم، أما وقوعها فليس مما يهم الشاعر أو يعنيه. ما يحفّزه هو ما لن يقع، ما يؤطّره الاحتمال، ويُسيّجه الانتظار كما (في الطريق الى عام ألْفيْن) حيث:

ستولد الصبايا بزعانف ذهبية/ تماماً كحوريات البحر/ وستصعد أعيننا الى أعلى بالتدريج/ لتستقرَ فوق الرأس/ فترى خطوات الله الشفيفة/ الحانية/ حتى لكأنها الهواءُ (ص٣٨)

إن أقسى خسارة للشاعر هي خسارة الوهم.. هي أن تنتهي النبوءة، ويمر العمر ولا يحدث شيء، فاليقين النافي للانتظار هو أسوأ مصير يختتم به ياسين عدنان الطريق الى عام ألفين:

لقد قطعتُ براري العمر لاهثاً/ في الطريق الى/ عام ألفين/ والآن/ بعد كل هذه الأخاديد التي/ حفرتها الأيام داخلي/ لم يحدث شيء.. لم يحدث شيء (ص٤٢)

هكذا يلوح أن انتفاء الحدث أو انتهاءه يبرر استعجال الوصول الى القيامة بوصفها ملاذاً من نوع ما. على الأقل ستكون خلاصاً– ولو شعرياً– من هذا التوقف عن الفعل.. عن الحياة، والانزواء في البيت اليائس لطرفة. ألهذا سيتوجه الشاعر بعد فراغه من طريق مضن الى عام ألفين، سيتوجه الى الوقوف على رصيف خطر، هو (رصيف القيامة)؟ هذا الرصيف الذي يبدو اتخاذُه عنواناً للديوان بأسره ولخاتمة قصائده اختياراً مقصوداً وواعياً كي تدور قصائد الديوان كلها في أجواء قيامية تبدأ من العنوان في أول معانقة للكتاب، ولا تنتهي مع النص الأخير. بل تتعمق عبر مشاهد مُريعة هي بعضٌ من القيامة المتشظية في قصائد الديوان كله، مع احتشادها في نصه الأخير المكتظ بقيامته الرهيبة. وفي إطار عنوان الكتاب نرى الغلاف– الذي رسمه الشاعر والفنان السوري نزيه أبوعفش– مُشبعاً بضبابية ورماد، يفيض بوجوه موتى يخرجون الساعة من أكفانهم وهم يهرّون خوفاً ورعباً يفيضان من الأسطوري

والموروث الشعبي، حيث لا يمكن تصوّر القيامة إلا مروعة بأهوالها، ونحن أضعف ما نكون نجرّ الى رصيفها وفظائعها.
إن القيامة هنا قيامتان: قيامةٌ وقعت عام ٢٠٠١، تحديداً في شهره التاسع- كأنما هي ولادة موت للكائنات والكون- وقيامة أخرى ميتافيزيقية مرهونة بغيبٍ غائم القسمات. هذه الأخيرة يبدو أنها لن تقع، أو أنه لم يعد من المهم أن تقع، ما دامت الأولى قد استنوفت شروطها، وجعلت يومية التحقق القيامي وعبثيّة انتظار المغيب أمراً مملاً لن يفتحنا على أية مفاجأة. فكل يوم يحمل مشاهد قيامة هنا أو هناك: في فلسطين، وفي العراق، وفي أفغانستان، وحتى في أيلول الأمريكي.
أما الرصيف فيبدو مؤكداً ليومية وقوع القيامة، ولصورة انتظارنا الحارقة، وعجزنا الأكيد عن الحركة، واستسلامنا المألوف على أرضيته لتلك القوة الغيبية أو الغبية التي فجرت قيامةً لا ناقة لنا فيها ولا رصيف. لنجد القيامة ذات سبتمبر تخرج سافرة فتتحول من فكرة، من عقيدة في كتاب إلى حقيقة مرّة- شأن الحقائق كلها- وواقعية تماماً، حسية ودنيوية لا مجال فيها لخيالٍ ولا لأخرة:

كنت أظن وأنا أعبر شارع الموتى/ أن القيامة مجردَ حكاية في كتاب/ حتى جاءت الساعة بغتةً/ وانفلقت الجبال العظيمة عن فئران/ صغيرة سوداء/ ورياحٍ شديدة الفتك (ص٤٣)

ويتنامى النص معتمداً على شعرية التكرار، ودرامية الصورة، وقلب الأدوار، وبث المفارقات ذات السخرية التي تتحول إلى مرارة أحياناً، ويعتمد على تصاعد الحدث أو تصعيده إلى أقصى ذروة له. وقد باتت هذه التقنيات شائعة في قصيدة النثر، غير أن قيمتها هنا تتجلى في توظيفها لتستجيب لطقس القيامة وتلبي متطلباته. فمثلا سنجد التكرار يؤدي هنا دور الحطب الذي يزيد في حرائق القيامة، ويؤجج نارها. فكل مجيء للشخصيات الآتية الى القيامة يعزز صورة المحشر، ويعمق مشهد الحطب البشري لقيامة عاتية تحترق في أتونها الإنسانية المتعددة الهوية والمصائر في كل مجيء هكذا:

... فجاء الملوك والمنجمون/ وجاء الحكماء من الكتب القديمة/ وجاء أدونيس وادعى انه المتنبي/ وجاء عبدالمنعم رمضان فسألته العصفورة/ عن ناريمان/ وجاء قاسم حداد/ ليدلّ الوعول على قبره/ ..../ وجاء الكهربائي وبائع الطاقيات المطرّزة بألوان الفرح/ وجاء باعة السجائر بالتقسيط/ وجاءت سيارة الاسعاف/ وجاءت الطفلة بتنورتها البيضاء/ وجاء العاشقان على متن وردة/وجاء الجابي والبهلوان والمهرّج ذو الرنين المرّ/ وجاء حلمي سالم فبدا رومانتيكيا للغاية/ وجاء ابن سيرين عاريا من أحلامه/ وجاء أسامة بن لادن ومجاهدو بيشاور والملاّ عمر/ أمير قندهار/ وجاءت حاملات الطائرات وصواريخ الكاتيوشا/ وعميلات الموساد الشقراوات/ وجاءت الناقة فعقروها/ وجاء الكسعيّ ولم يكن نادما على الاطلاق/ وجاء معاوية بن أبي سفيان/ وكان محرجا للغاية/ وجاءت مرام المصري وبيلين خواريث وسوزان عليوان/ ورحنا جميعا ننفخ على النار لتصير بردا/ ونعض بأسناننا على لهب مطاطي/ قديم لم يلتفت أي منا نحو شجرة الخروب/ حيث كان ابن حزم يمسك بخناق شاعر مغربي حديث (ص٤٣-٤٥)

هكذا سيبدو ما ليس منطقيا في الحياة هو منطق القيامة، وما لا يحدث في دنيانا هو ما يجب حدوثه في القيامة. من هنا لن يكون عبثا أن تتجاور شخصيات من سياقات وأزمنة تاريخية وأدبية مختلفة. بل يكون مقبولا أن نجد تداخلا لملامح بعضها مع ملامح ليست لها، فلا نكاد نميّز مثلا أدونيس عن المتنبي، ولا المعريّ عن سان جون بيرس كاتب «أنا باز»، ولا عبدالرحمن بن ملجم عن خالد الاسلامبولي الذي اغتال السادات، ولا نجد غرابة في أن يتجاور كل من قاسم حداد وابن سيرين ومعاوية بن أبي سفيان وأسامة بن لادن... الى آخر القائمة.
بهذه الروح سنتيقن من أن الاشتغال على التقنية لم يكن مفصولا عن روح النص، بل إننا نجد السخرية التي طبعت بعض الجمل الشعرية جاءت لتعمق المشهد المأساوي لقيامة من هذا النوع. وبعكس ما تهدف اليه السخرية عادة من إشاعة روح ضاحكة ومشاكسة ستغدو هنا معمقة للروح الدامية للمشهد. ومن خلالها ستتضح المفارقة التي بفعلها ستتيبس الابتسامة، ويشيع بداخلها جو من العدم ومن غبار الموت.
بهذا سيبدو منسجما مع رؤية الشاعر لنصوصه أن يكون رصيف القيامة هو النص الأخير، والحدث الأخير، والكلم الأخير.. حيث لا يوجد بعد ما يقال، ولا يمكن أن يحدث أكثر من ذلك:

كان العالم قد أغلق كتابه وانسحب الى الخارج الأعمى/ وبقيت نهبا لذئاب الحيرة/ فالأحاسيس غادرتني تباعا/ الإحساس بأنني كنت والإحساس بأنني لن أعود/ والإحساس بأن هناك شيئا اسمه الجسد كنت ارتديه/ كانت ألسنة اللهب تنهش الرّمقَ الباقي/ فيما الدوِي الأخير يتغمّد/ الألباب. (ص٦٠-٦١)

إننا نصل مع ياسين عدنان إلى آخر المدى.. آخر الكلام، حيث تتوقف الحكاية في قيامتها الأخيرة دونما نهاية سعيدة، بل على نحو درامي بالغ الوجع. ولكن مع كل ذلك الوجع، فيه مع القسوة الألم والخسارات نقع على شعر صاف، وحده يمنح المتعة حتى لأهوال القيامة. ووحده ينفخ في رمادها بضوء القصيدة.
إننا بصدد ديوان متميز، شديد الجرأة على مسكوكات الشعر، وترهات التصنّع. ديوان يشد قارئه إلى الإيمان العميق بوقوع قيامة العالم، وبجنة الشعر.

هـاني الراهب

الكاتب المجدد الذي اختار هوية المثقف الإشكالي

علي العقباني ★

.... حاول كتابة الرواية وهو في الرابعة عشرة من عمره ،بعدهـا كتب (المهزومـون) بنـوع مـن الجنون وخـلال ثلاثين يوما متتاليا مقتحما وبجرأة نادرة عالم الرواية العربية وعالم المحرمات العربية الثلاث(الجنس،الدين، السياسة) ،ونـال في الـعـام١٩٦١ جـائزة مجلة الآداب البيروتية عن هذه الرواية التي ستعلن عن ولادة روائي سوري جديد ستكون لـه مكانتـه الروائية والأدبية والنقدية الهامة ،ذلك كان الروائي السوري الراحل (هـاني الراهب)(رحل في ٦/فبراير/٢٠٠٠).

ولد هـاني الراهب في قرية (مشقيتا) باللاذقية عام١٩٣٩ ،درس الأدب الإنجليزي في الجامعة الأمريكية في بيروت ونال شهادة الدكتوراه من بريطانيا، مارس التدريس لسنوات في جامعة دمشق ، واثر ظروف عديدة سافر الراهب إلى دولة الكويت في الخليج العربي،عاد إلى دمشق وتـوفي فيـهـا اثـر مـرض عضـال أصـابـه،مارس كتابة الرواية والقصة والنقد الأدبي، له ثماني روايات وثلاث مجموعات قصصية صدرت آخرها بعيد رحيله.

يعتبر هـاني الراهب أنموذجاً للروائي المجدد والمتجدد، عمل على تطويرالرواية السورية من خلال اشتغاله وبحثه الدؤوب عن التعبير الروائي والتقنية الروائية واقتصاد اللغة ، فالتوتر اللغوي عنده يستمد نسيجه من تصور موحد للغة باعتبارهـا هيولى لاتزال في حالة الصيرورة،وفي هذا قال الراهب يوماً: (ما دامت الرواية ظاهرة تكاد أن تكون حديثة العهد في تراثنا الأدبي، فينبغي أن يحتويها بناء لغوي وأسلوبي جديد)، وقد كان لكتاباته تأثير مميز على الرواية العربية شكلاً ومضموناً وشكلت علامة بارزة في مسيرة الرواية العربية المعاصرة وتطورها.

بعد روايته الأولى (المهزومون) يقول الراهب:خفت خوفاً شديداً من الشهرة أن تؤثر على إجادتي لكتابة النص فرحت أعمل على تكثيف النص لغوياً و بنيوياً إلى درجة أن الفصل الأول من روايتي الثانية(شرخ في تاريخ طويل) أخذ سبعة أشهر والرواية كلها استغرقت سبع سنين بدل شهر واحد،هذا هو قلق المبدع الحقيقي المسكون بالهواجس الحياتية والروائية والأسئلة الوجودية وحسب تعبيره (نحن سكان مدن الأسئلة).

شكلت روايته (ألف ليلة وليلتان) واستفادته من التراث القصصي الشعبي واللغة والتقنية الروائية التي كتبت بها الرواية وبنية السرد المميزة والتي تدل على رغبة الراهب في التجريب والتجديد ،شكلت انعطافة هامة في مسيرته الروائية، فهي ذات طموح فني وتقني كبير للسيطرة على الحقيقة التاريخية، وعنها يقول الروائي والناقد السوري نبيل سليمان: (يقترب أسلوب هاني الراهب في هذه الرواية من أسلوب الروائية الإنجليزية (جين اوستن).

في الحرص على تقديم العادي ودقة النثر وهجائيته الحادة) فهاني الراهب كثير الاهتمام باللغة والأسلوب الروائي.

وقد حاول الراهب فيها أن يحكي قصة ثلاثين شخصاً على الأقل وكل واحد منهم يظن نفسه قائماً

★ كاتب من سوريا

بذاته إلى أن تلطمه هزيمة حزيران (يونيو) فيكتشف أنه جزء صغير من مجتمع مهزوم وعمر هذه الهزيمة ألف عام ، ولهذا لم يستطع الراهب تقديم هذه الرؤية عبر تقنيات السرد والوصف والحوار والحبكة المحكمة وخاصة الحبكة ، ذلك أن المجتمع الذي هُزم هو مجتمع متفكك ،منقسم على نفسه، وقد تمثلت الرواية في بنيتها شكل هذا المجتمع، والزمن فيها هو زمن تجاوري أو تزامني ،وعنها يقول الراهب: (أحسست بالثقة الكافية لتقديم حطام رواية ، أنا مدين إلى حد ما إلى بنية (ألف ليلة وليلة) التي تحكي ألف حكاية) ،لكن البحث الأساسي بالنسبة له ظل يلاحق بنية جديدة للرواية سماها البنية الجماعية ، وسنجد في روايته (التلال) تقديمه للعبة زمنية وبطريقة خاصة ، حيث رأى فيها حاجة ماسة لعنصري الأسطورة والرمز، واعتبارهما التقنية الأنجع في التعبير عن شمولية التجربة ، ويؤكد فيها على مقولته الأساسية في العمل الروائي وهي أن شكل وبنية التجربة التي يكتب عنها يفرض شكل وبنية الرواية.

كتب هاني الراهب روايتي (خضراء كالمستنقعات) و(خضراء كالحقول) وهو في حالة وعي متأزم بعد انهيار الإتحاد السوفييتي وانهيار التقدم العربي وانهيار النظام الإقليمي العربي، أحس وكأن كل شيء ينهار، وقد انعكس هذا الإحساس على أدواته الفنية وأسلوبه في الكتابة (بدأت ألعن اللغة التي استخدمتها خلال ثلاثين عاماً، كانت باهرة لغة شعرية ، لغة ارتيادية ، لغة تقدمية...لكن الشعر والتقدم والارتياد كله انهار، فلماذا أنا محتفظ بهذه اللغة التي باتت الآن وكأنها مجرد زينة، مجرد حلية...) لذلك سعى الراهب لكتابة رواية بلغة ميتة، تحت ضغط جملة من الظروف الذاتية الداخلية والخارجية ، وعكف على كتابة مجموعة من الروايات الصغيرة بعنوان (كل نساء المدينة) وعندما صدر منها (خضراء كالمستنقعات) ظن البعض أنها رواية قائمة بذاتها واستغربوا وضعها على هذه الحالة، لقد كان لديه طموح روائي أن (خضراء كالمستنقعات) ستليها خمس خضراوات تكمل الحلقة وتصدر ذات يوم في رواية واحدة.

لا يعتبر الراهب نفسه كاتب قصة قصيرة ، وهو يقول أنه إذا نجحت عندي بعض القصص وهي أربع أو خمس قصص فهذا بالصدفة، ويعتبر نفسه كذلك قصير الباع بها ويُفضل تسميتها بالأقصوصة، وهو يعبر على الدوام عن عدم استيائه من هذا الموضوع ،فقد كان يكتب القصة كنوع من استراحة المحارب بين رواية وأخرى(عندما أعايش الحياة وأرى فيها أو ألتقط منها ما يمكنني التعبير عنه تعبيراً أدبياً ، لا يخطر في بالي أن أفعل ذلك عن طريق الأقصوصة وإنما عن طريق الرواية)، وقد كتب الراهب خلال حياته ثلاث مجموعات قصصية (المدينة الفاضلة) و(جرائم دونكيشوت) و(خضراء كالعلقم) والأخيرة نشرت بعيد وفاته عن دار الكنوز الأدبية التي ستعيد طباعة كل أعماله الإبداعية وترجماته ودراساته المختلفة، وقد كتب معظم قصص المجموعة الأخيرة بين مطلع الثمانينيات وأوائل التسعينيات، وقد تميزت القصص فيها بالحبكة المحكمة وبلغة متفردة ومميزة استطاع عبرها أن يدخل إلى أعماق الشخوص ويستنبط دواخلها الإنسانية والتباسات ضياع فرصها في الحياة دون أن يبتعد فيها عن الهم القومي والاجتماعي لتلك الشخوص، لقد كان الراهب هنا حكاءً بارعاً خفيف الظل وعميق المعنى.

رواية (التلال) التي نشرت عام ١٩٨٩ في بيروت،رواية جديدة في بنائها الفني ورؤيتها للعمل الروائي، وهي تسقط من حساباتها الحوار وتستعيض عنه بالدلالات ،فيها جرأة غير عادية،فهي تتناول عالمين متناقضين ظاهرياً عالم الأسطورة والأحلام والرغبات والهواجس المولدة من عذابات المجتمع وقحله كما يصفها الروائي حسن حميد وفي الجانب الآخر هناك عالم التاريخ الواقعي تماماً والمعروف، والتلال رواية تهز الداخل الجواني عند القارئ وتحثه على التعامل معها بأكبر جدية ممكنة، إنها حفنة من التاريخ والواقع والأسطورة ، غنية بإحساس كاتبها بأهمية النص الأدبي ودوره في الحياة، ، ففي (التلال) عدة أزمنة متداخلة يفجر بعضها الآخر ، فهناك الزمن التاريخي المشار إليه مباشرة في الرواية (الحرب العالمية الأولى والثانية، وعام ١٩٤٦) وهناك الزمن النفسي الذي يبدو جلياً في العديد من شخصيات الرواية ،وهناك الزمان الأسطوري(الذي تمثله فيضه) وهناك أيضاً ما أسماه الراهب زمن اللازمان والذي يمثله الدراويش، وهي رواية تتكلم عن العرب ،عن تجربة التقدم في تاريخ الأمة العربية المعاصر، وهي لا تخص قطراً عربياً دون آخر، وكمعادل روائي فقد وضع الراهب مكاناً يتكون مما هو عام ومشترك ، وكذلك أسماء

الشخصيات والبلدان ذات الدلالة الخاصة والمستمدة من تاريخ المنطقة ، وقد رأى الراهب في روايته هذه رهان حياته الأدبية ، وكان يطمح أن تكون لها أجزاء لاحقة تكملها.

المكان عموماً في روايات هاني الراهب إشكالي، فهو موجود ومحدد في بعضها،وفي الآخر مبهم ، فنجد في رواياته الثلاث الأولى أن المكان هو دمشق، وفي الوباء هو اللاذقية، وفي بلد واحد هو العالم يبدو المكان وكأنه حارة عربية وفي التلال هو مدينة ،قد تكون دمشق أو القاهرة أو بغداد...

عندما سُئل الراهب ذات يوم عن مغازلته جائزة نوبل وموقفه منها أجاب: (بالنسبة لجائزة نوبل أنا لست مرشحاً لها والذي كتبته حتى الآن هو ثماني روايات اثنتان منها فقط جديرتان بالقراءة والست الأخريات لابأس بهن ولدي كذلك مجموعتان قصصيتان، وهذه الجائزة إذا استثنينا منها الجانب المالي وهو جانب لعله الشيء الإيجابي الوحيد فيها ، جائزة سيئة السمعة جداً نظراً لتدخل السياسة فيها بعيداً عن الاعتبارات الثقافية ومن ذلك بشكل خاص ترويجها قيماً إمبريالية ورأسمالية لا تناسبني أنا العربي الذي أعتز بتراثي وحضارتي..)، فشغل الراهب الروائي وترجماته الهامة واهتمامه بالأدب الصهيوني ودراسته بعمق شديد كان الشغل الشاغل لفكره وأدبه وحياته.

روايته الأخيرة (رسمت خطاً في الرمال) حققت قفزة نوعية في مسيرة الراهب الروائية ففيها تحول المجاز اللغوي إلى مجاز بنائي تركيبي، ففيها يتداخل المحكي مع نصوص أخرى، في مزج التراث الشعبي مع الواقع الاجتماعي مع ثقافة الراوي وعصره والتي تنعكس جميعاً في مستوى الكتابة،وفيها يرسم الراهب خارطة تراجيدية للواقع العربي وسط عالم يتفكك ويتقوض، وفيها يستخدم الروائي خيالاً خارقاً، ومع ذلك لا يمكن وصف الرواية بأنها خيالية أو فانتازية، فقد استطاع الراهب توظيف الفانتازيا توظيفاً دقيقاً لتكون خاضعة لعمل عقلي منظم شُيد من خلاله البناء الروائي المحكم والمتنامي وحيث تتداخل العوالم الحكائية الخيالية ببعضها وتتداخل شخصياتها.

فعالم الرواية هو عالم الدول العربية النفطية في لحظة حرجة وحاسمة من تاريخها وتاريخنا العربي بشكل عام،وهذه اللحظة هي بداية التسعينيات وحرب الخليج الثانية، وعنها يقول الدكتور حسان عباس : (معمار الرواية الفسيفسائي وتجاوره للأصوات والأدوار وأنماط الكتابة يؤكد رغبة الراهب بكتابة رواية أصوات يرتفع فيها مستوى الحكاية من مستوى المشهدية إلى مستوى المفهومية)، فعبر متاهات الرواية الدائرية يقارب الراهب سيرة أمة ، ويرسم صورة قاتمة لحاضر لا يبعث على التفاؤل، وحيث الزمان يمتد عبر ألف عام وأكثر الشخصيات حرة في المكان ، حرة في الزمان ، ستبقى مشدودة إلى الصحراء كل ذلك عبر سخرية لا تثير ابتسامنا بقدر ما تزيد إحساسنا بالألم والمرارة.

إن زماننا هذا أخيولة هاني الراهب المدهشة يضعها بين أيدينا في (رسمت خطاً في الرمال) كما يرى عباس فيها.

كان لدى هاني الراهب دائماً شعور حاد بأنه ميت أو ربما يموت دون أن يتمكن من الإمساك على التغيرات العاصفة والعنيفة في شرقنا العربي ، روائياً ودون أن يكتمل تعبيره عن هذه الرؤية، رؤية التقدم العربي وانكساره وإعادة إنتاج الطغيان بدلاً عنه ، وما الميل إلى تغيير التقنيات الروائية من رواية إلى أخرى سوى اختلاف الرؤية الذي يتطلب بالضرورة اختلاف الشكل،لكن الزمن والمرض العضال لم يعطيا هذا الجسد المقاوم وتلك الروح الوقادة والوثابة مزيداً من الوقت وفسحة الحياة ، فثمة مشاريع مؤجلة وأحلام تنتظر التحقق، على الورق المتناثر على الطاولة وفي خلايا الروح والجسد والدم الذي لا زال حاراً طازجاً ونظراً فيما كتب الراهب وأنتج من روايات وقصص وترجمات ودراسات وأحاديث صحفية وتفاصيل حياة.

حياة وأعمال هاني الراهب

-مواليد قرية مشقيتا- اللاذقية-١٩٣٩

-أعماله :

- المهزومون- رواية - بيروت - ١٩٦١ / بلد واحد هو العالم- رواية -دمشق١٩٦٥.
-المدينة الفاضلة- قصص - دمشق -١٩٦٩/ التلال -رواية- بيروت-١٩٨٩
-شرخ في ليل طويل -رواية - ١٩٧٠/ خضراء كالمستنقعات- رواية- بيروت
-ألف ليلة وليلتان - رواية - ١٩٧٧/رسمت خطاً في الرمال-رواية- بيروت-١٩٩٩
-جرائم دونكيشوت - قصص -١٩٧٨/ خضراء كالعلقم-قصص- بيروت
- الوباء -رواية -١٩٨١/ أعمال عديدة مترجمة عن الإنجليزية.

اسلامان متقابلان

سيد قطب - رفاعة الطهطاوي

غي سورمـــــان

ترجمة: مرام مصري★

نيويورك: ألا يعود اختيار هدف تفجيرات ١١ سبتمبر ٢٠٠١ الى سنة ١٩٤٨؟ في هذه السنة، توجه «السيد قطب»، وهو مدرس مصري، إلى نيويورك من أجل متابعة دراساته، وستساهم اقامته، خلال سنتين، في قلب نظرته الى العالم، إن الحالة عادية، فـ«نيويورك»، تزعج وتحفز العقول، وتكهرب المقاولين والكتاب والفنانين. ولكن «قطب» لم يستخلص من اقامته الامريكية الدروس التي يُحضرها معه المسافر العادي. وهكذا وكما كتب في مذكراته التي سطرها في السجن، فقد تنبأ بأن نيويورك أصبحت العاصمة السياسية والاقتصادية والثقافية للحضارة الغربية. لقد جاءه الاقتناع بأن هذه المدينة صنعت لنفسها هوية العالم المستقبلي. فامتلأ حقدا على كل ما رآه واستشعره. وعلى كل ، فان نيويورك بدت له كنفي للاسلام، من خلال الفردانية ضد التضامن الجماعاتي، تحرير المرأة ضد ابقائها في المنزل، المادية ضد الإيمان بما وراء الطبيعة. وخلال اقامته الامريكية تعرض «قطب» لبعض مظاهر العنصرية التي عارضها بكونيّة وشمولية الاسلام.

فلا شيء، في نظر «قطب» يمكن أن يتفوق على ايمانه الخاص، فـ«نيويورك» ينبغي أن تختفي في نوع من القيامة، هذا ما كتبه في مؤلفاته، حين عودته الى مصر. الاسلام وحده لا يزال قادرا على انقاذ البشرية، المهددة من طرف الانحطاط الأخلاقي الذي تمثله وتجسده أمريكا، إن هذا الخلاص، يحُث «قطب» الجيل الجديد من المسلمين المنخرطين في حرب مقدسة جديدة، على الالتجاء الى العنف.

إن «قطب» الذي نفذَ فيه النظام الناصري أمر القتل في سنة ١٩٦٦ بالقاهرة، بسبب اعتداء مفترض على أمن الدولة، هو مؤسس التمامية الإسلامية المعاصرة(١) «الاسلاموية». إن كتاباته تلهم الأفعال، التي نصفها، في الغرب، بـ«الارهابية»، ولكن أتباعه، ومن بينهم «ابن لادن»، مفروض فيهم أن ينقذوا البشرية، وهو إنقاذ الإسلام الذي يتم تقديمه كديانة كونية، وليس فقط ديانة المسلمين.

إن التمامية الإسلامية «الاسلاموية» هي إذا أيديولوجية حديثة، بسبب ولادتها من علاقة صراعية مع الحداثة الغربية. وهي كذلك بسبب استخدامها لوسائل العلوم الغربية، وسائل الاتصال كما أسلحتها التدميرية، وهي أيضا كذلك بسبب ادعائها أنها تقود الى حداثة أخرى ترفض أخلاقيات الغرب في الوقت الذي تلتجئ فيه الى اختراعاته التقنية، انها مفارقة شبه – حداثية متناقضة تطعم حضارة اسلامية على العلوم الغربية في الوقت الذي ترفض فيه المسعى النقدي الذي يؤسس هذه العلوم. وأخيرا فان التمامية الإسلامية «الاسلاموية» تتغذى من فشل المحاولات التي بدأت في بداية القرن التاسع عشر في البلدان الإسلامية، من أجل

★ شاعرة تقيم في باريس

اللحاق بالغرب ومصالحة الاسلام بالحداثة، إن كان ممكنا.

إن التمامية «الاسلاموية»، وهي مسعى يائس، مؤلم للغرب، وهو مؤلم، كذلك، بالنسبة للمسلمين. ان تطبيقاتها العملية في ايران والسودان وأفغانستان لم تنتج، لحد الآن، أي نموذج حامل لمستقبل حديث واسلامي في نفس الآن، لا بالنسبة لشعوبها ولا لباقي العالم. فهل من المبكر إصدار الحكم؟ هذه هي حجة التماميين «الاسلامويين»، فكما حدث ، في الماضي، بالنسبة لشيوعيي الاتحاد السوفييتي، فإن فشل تجربتهم لا يكفي في نظرهم لتدمير شرعية وعودهم. فإذا كانت الاسلاموية قد فشلت في السودان، فلأن البلد، في نظرهم، فقير وهو ضحية لحرب أهلية. وإذا لم تنجح في ايران، فلأن ايران شيعية ومن الضروري أن تكون سنية. إن الاسلاموية الراديكالية تشتغل مثل كل الايديولوجيات المنزلة، فهذه لا تقبل أي نقد عقلاني. ومثلما في حالة الشيوعية، فوحده الفشل الواضح والمستمر هو الذي يستطيع البرهنة على الخطأ، إن ثمن التجريب الباهظ جدا على فئران التجارب البشرية كبير.

ومن حسن الحظ فان البحث عن توافق بين الاسلام والحداثة لا يقود، حصريا، إلى التمامية «الاسلاموية» وإلى العنف. إن البحث عن الاسلام الحديث، الذي يبدو يائسا وافتدائيا لدى «قطب»، تم تدشينه، قبل قرن، على يد مفكر مصري آخر، ليس على نمط تدميري، ولكن على نمط مرح وإيجابي، إن هذا الرائد هو «رفاعة الطهطاوي».

ان هذا الطالب الشاب في العلوم الدينية في القاهرة، «رفاعة»، تم ارساله في سن الخامسة والعشرين الى باريس من قبل باشا مصر، بصحبة خمسة وعشرين أميرا شابا: كانت مهمتهم تتمثل في اكتشاف أسرار تفوق الغرب التقني والعلمي، كما استطاع المصريون معاينة هذا إبان حملة «بونابرت»، قبل سنوات. وفي نهاية اقامته، من سنة ١٨٢٦ الى ١٨٣٦، استنتج رفاعة بأن التوليف ما بين الاسلام والتقدم ممكن، وأنه لا شيء في القرآن يمكن ان يعترض على تحديث العالم الاسلامي. إن عمله اللاحق، حينما كان رجل دولة، سينفذ محاولة التوليف، هذه من خلال ادخال اكتشافات الغرب الى العالم العربي- الاسلامي، دون التخلي عن حرفية وروح الوحي القرآني.

ومن حينها سيعتبر رفاعة في مجموع العالم الاسلامي كمؤسس لما نسميه بـ«النهضة العربية»، هذه النهضة سيتجاوز تأثيرها، لدى المسلمين، محيط العالم العربي، إذا أخذنا بعين الاعتبار كون مصر كانت، ولفترة طويلة، تعتبر صورة التنوير بفضل سؤدد ورفعة ثيولوجييها (علماء الدين)، وفنونها وثقافتها وتقدمها التقني.

إن هذه النهضة بدت وكأنها نجحت. لقد أوشكت أن تقود العالم العربي- الاسلامي نحو الحداثة والديمقراطية الى حدود سنة ١٩٥٠، ولكن تحرير الاقتصاد المتدرج وعمليات التنمية الاقتصادية للمجتمعات الإسلامية توقفت حينها بفظاظة. وفي كل مكان، تقريبا، استولى العسكريون على السلطة. فتبنوا القومية ثم الاشتراكية كأيديولوجيا. ولحد الآن لم يستفق العالم الاسلامي، أبدا، من هذه الضربة. ومنذ هذه القطيعة ساد الاستبداد والفقر. بطبيعة الحال توجد بعض الاستثناءات التي سلمت من فشل المرور نحو الحداثة، ولكنها نادرة جدا، وتتموقع في ضواحي المجتمعات الإسلامية كما في ماليزيا. من هذا الفشل انبثقت شعبية «قطب» الثورية، ما الفائدة إذا من جلب الحداثة الغربية، إذا كان الثمن هو خسران الروح، من دون اللحاق بالغرب؟

هل يمكن القول بأن الفكر الاصلاحي لدى رفاعة قد مات؟ لا، أبدا، في كل المجتمعات الإسلامية، يقوم مفكرون، يفتخرون به بشكل دائم، ويجهدون أنفسهم على البحث عن توليفة بين الاسلام والتقدم. إن «أبناء رفاعة»، هؤلاء- هذا التعبير ليس من عندي، وإنما هم من اخترعه- ينتمون الى حركات سياسية ودينية مختلفة: البعض منهم قريبون من الماركسية، والبعض ليبراليون، وآخرون محافظون. كما يوجد ايضا اسلاميون لا ينادون بالعنف، والذين يحترمون رفاعة لأنه لم يخن إيمانه أبدا، إذ يكتب رفاعة: «معتقدات الباريسيين مثيرة للاشمئزاز (رفاعة يخلط بين باريس والغرب) لأنها تضع الحكماء وعلماء الفيزياء فوق مرتبة الأنبياء، إنها تنفي العناية الإلهية كما تنفي ما وراء الطبيعة».

إن رحلتنا عند المسلمين ستكون إذا تحت رعاية رفاعة، فشرفه الفكري يقودنا. وستكون رحلة بين أحضان المسلمين وليس الاسلام، لأننا نقترح، كمبدأ، مع الفيلسوف الجزائري

«محمـد أركـون»، «أن الاسـلام هـو مجمـوع تجارب كـل المسلمين منذ بداية تاريخهم، بما فيها علاقاتهم مع غير المسلمين».

خلال هذه المسيرة، سنقوم بالتمييز ما بين المسلمين والاسلامويين أي ما بين الورع المعيش من جانب وما بين النضال السياسي من الجانب الآخر. إننا لن نصبغ صفات شيطانية على أي طرف. لأننا نعرف بأن التطرف يوجد في كل مكان وبأن الايديولوجيات الأوروبية في القرن العشرين قدمت للبشرية من التدمير أكثر ما سيولده الارهاب القادم، دون شك أضيف الى هذا أن الارهاب يمكن أن يكون اسلامويا، ولكن لا يمكن أن يكونه بالضرورة ، فبعض الاسلامويين ليسوا عنيفين، والعديد من الارهابيين ليسوا اسلامويين على الاطلاق! هكذا فإن «الاستشهاديين»، نذكر أن طرقهم استخدمها الفوضويون الروس، واليابانيون والتاميل في سيريلانكا. وأما بالنسبة لمليار وأكثر من المسلمين، الذي نتقاسم معهم هذه الأرض وهذا الزمن، فهم في غالبيتهم يبحثون، كما نحن، عن سلام من أجلهم ومن أجل أبنائهم، وعن حياة أفضل وأكثر حرية.

ولكن معظمهم يعيش تحت القمع والفقر؛ إنهم يحسون ايضا بشعور من أن الآخرين هم الذين يثبتون القوانين والقواعد، فكيف يمكنهم ألا يعانوا؟ يوجد في أوروبا كثير من أعداء العولمة الذين يخشون أن يفقدوا جزءا من هوياتهم. فما الذي سيقولونه لو كانوا يعيشون محرومين من كل شيء في القاهرة أو في كراتشي؟ بدون شك، مثل كثير من المسلمين ومثل كثير من الاسلامويين، كانت ستراودهم بعض أشكال العصيان.

إذا فمن المفهوم أن المجتمعات الإسلامية مترددة بين «قطب» و«رفاعة»، التخلي عن الحداثة من اجل انقاذ الهوية، أو رسم طريق وسط- إذا كانت موجودة- بين الوحي الإلهي والمغامرة العلمية والديمقراطية؟

إننا لا نعرف المجتمعات الإسلامية بشكل جيد، بالرغم من أنها جاراتنا، ونتقدم بحذر، ونحرص على أن نتعلم دون أن نوزع كثيرا من الدروس. سنقوم برحلة «رفاعة» بشكل عكسي، فهو أبحر من القاهرة الى باريس، ونحن سنطير من باريس الى القاهرة، ثم الى ما هو أبعد منها، حتى حدود العالم الاسلامي. لقد عاد رفاعة الى مصر محملا بما سماه «تخليص الابريز في أخبار باريز» وكذلك العلوم الغربية، من دون ان يصحب معه ما يعتبره «الشوائب» المادية. ونحن بدورنا، وكما فعل هو، سنكون منقبين عن الذهب. وخلافا للعديد من المؤلفات العلمية حول الموضوع، فان هذا المبحث لن يدرس الثيولوجيا ولا القرآن، ولا الاسلام في حد ذاته، ولكن المسلمين والافراد المتفردين والمتميزين حيث يعيشون سواء بين أحضاننا أو في بلدانهم. إن سرعة الرحلة لا تجعل المشروع سهلا. لقد كان «رفاعة» في زمنه يستطيع أن يشعر بأنه موجود في الغرب. أما في زمننا فالمسلمون موزعون في اربعة وخمسين بلدا حيث الاسلام يشكل الأغلبية، يضاف إليهم المسلمون الذين يشكلون أقليات هامة كما هي حالة فرنسا. ولا يوجد بلد واحد يجسد، لوحده، الاسلام ولا المسلمين. كثير من التباينات تفرق بينهم، والتباين ما بين السنة والشيعة هو الأكثر أهمية، ولكن توجد تباينات أخرى تتعلق بالمدارس والتقاليد والطقوس وأخرى تتعلق خصوصا بالاسلام في حد ذاته.

فتعددية المسلمين لا نهائية لأن كل واحد منهم مؤهل لاختيار سبيله، وخلق حركته الفكرية. ولكن هدفنا ليس هو الوصول الى الشمولية، وسنحاول قبل كل شيء توضيح تفرد المجموعات الكبرى، أي الاسلام العربي، التركي، الايراني، الهندي واسلام جاوة.

ما بين المسلمين وما بين الملاحظين الغربيين تنتصب، أخيرا، عقبة أكثر أهمية من الجغرافيا، وهو التفرد الذي لا يمكن اختزاله للاسلام الذي هو في آن واحد دين وأيديولوجيا وحضارة وإيمان. غير أن معظم المحللين الغربيين، وبوجه خاص، علماء الاجتماع وعلماء السياسة، يختزلون الاسلام الى طقوس او الى سياسة. وبعدها، فإننا نخاطر دون توقف باختزال إيمان المسلمين تارة الى وضع اجتماعي وتارة أخرى الى وهم عقلي. كل شيء في علاقاتنا مع العالم الاسلامي يحدث كما لو أننا، نحن الذين لا نؤمن بالتعالي، لا نستطيع أن نتقبل أن الآخر «يؤمن» وبأن ما نسميه «اسطورة» يمكن أن تكون احدى الحقائق. إن امبراطورية العقل، عندنا، تحول دون رؤيتنا لديمومة الوحي «الديني» لدى الآخر. إن هذا الحائط لا يمكن اجتيازه دون شك؛ فلنعرف، على الأقل، انه موجود.

هامش

١ - التمامية ، هي التمسك بتمام المبدأ أو الدين.

التوازي النصي، مدخل لدراسات التناص

قصيدة «وصول الغرباء» لأمجد ناصر

رفقة محمد دودين*

قد تبدو دراسة تعالقات النصوص بعضها ببعض وفي ظل فتوح المدارس النقدية التي درست النصوص منجزات لفظية ولغوية. وتحققت من أدبية هذه النصوص بدراسة مستويات البناء اللغوي فيها وصولا الى مستويات التعبير الجمالية من الدراسات التي نالت حظاً وافراً من البحث والاشتغال ولكن قلما وجدنا دراسات تلقي النظر الناقد في هذه التعالقات من باب إشكالية هذه التعالقات والمغزى الذي تنشده من بناء نص جديد من خلال نصوص سابقة تحققت مقروئيتها وتداوليتها، خاصة وأن خصائص الخطاب الجمالي كما أبرزها الشكلانيون الروس قد باتت في متناول التحليل الأدبي والنصي من حيث المعنى والترتيب والتناظر والتناسب. وبصفة أن النسق والخطاب وهو نسق عضوي لغوي مفتوح ومتغير ومتحول ومنغلق في آن، ولكنه يحافظ على ثوابته التي باتت من المتعارف عليها في الدراسات النقدية الحديثة(١) وهذا لا يعني أن اشكالية التعالقات النصية قد باتت متجاوزة في الدراسة النقدية، فما زال الكثير من التعالقات النصيّة عرضة للتحليل وللاجتهاد وللانفتاح على البحث والتأويل.

إن التناص في صورته النصيّة في المنجز الشعري يشكل علاقة خطاب أدبي وفكري يتعالق ويتقاطع مع خطاب آخر، وأن الدراسة النقدية في هذه الحالة معنية بشكل أو بآخر بعزل خطاب الآخر وتميزه بالشكل الأكثر وضوحا ودقة، لكي نقصي تنغيمات المؤلف ونستجلي حدود العلاقة بين خطاب المؤلف وخطاب الآخر مدركين أن ثمة علاقة داخلية دينامية بين خطاب المؤلف، وخطاب الآخر، فثمة أسلوب خطي أشار اليه تودروف لبث خطاب الآخر، ويتمثل في خلق خطوط محيطية واضحة وخارجية لخطاب الآخر الذي هو نفسه وفي ذات الآن خطاب أضيفت عليه من الداخل سمات فردية مخصوصة.(٢)

ويشترط النقد أشكالاً متعددة ولكنها معنية بالدراسة والتمحيص لأشكال حضور خطاب الآخر في الخطاب الأدبي الجديد، ومن أهم شروط هذا الحضور هو التنويع في درجة حضور خطاب جديد من خلال خطاب سابق وأنموذج، حيث يمتاز هذا التنويع بحضور تام أو حوار صريح أو بواسطة الاستحضار كونه موجوداً في الذاكرة الجمعية لمجموعة اجتماعية بعينها يحددها باختين بخطابات من نوع الاخضاع أو تركيب معنى على معنى آخر، وصوت على صوت، وضم أصوات متعددة الى بعضها بعضاً.(٣)

ولكن الاشكالية التي تبرز هنا ومن خلال هذه المداخلة في المصطلح تبرز بوصفها متعلقة بتحديد مصطلح التوازي الذي لا يمكننا الاشتغال عليه بوصفه مصطلحاً نقدياً متحقق المعنى، ومتحقق الشكل في التناول النقدي، وبوصفه مستقلا أيضا وبمعزل عن مصطلحات النقد الأخرى المعنية بدراسة خطاب في خطاب أحدهما سابق او متحقق او يشكل نصاً مؤسساً والآخر في سبيله الى الانجاز والى التحقق وهو لن يتحقق كممارسة نقدية بمعزل عن دراسات التناص التي رصدت

* كاتبة من فلسطين

مختلف أشكال التحالقات النصيَة ودرست دلالاتها وأشكال تناصاتها الأخرى المفتوحة أيضا على البحث والاستقصاء، إلا إذا نظرنا في مصطلح التوازي من باب توازي ما هو خارج النص بالنصّ.(٤)
لقد أشار النقاد في دراساتهم الى التوازي النصي وحاولوا اجتراح تصور محدد لهذا التوازي في النصوص الأدبية، وأحياناً كان يخرج المصطلح الى حدود التوازي في الدلالة أو المعنى المستخلص من تعالق نص بآخر، ويرى سعيد يقطين: أن التوازي يعني انتاج نص جديد يتقدم إلينا باعتباره قراءة وتفكيكا لنص سابق ونجد أننا أمام عملية هدم وبناء في الوقت نفسه للنص السابق(٥) ويشير أيضا ضمن الحديث عن المصطلح الى ان هناك حكايات في حكايات غير أن الأولى حكيت أمامنا، والثانية ستحكى بطريقة أخرى، ويرى أن علاقة التحويل التناصية هي العلاقة الفاعلة في التوازي النصي ذلك أنها آلية يتم من خلالها تحويل النص السابق الى نص جديد لإبراز المشابهة رغم الفروق الموظفة لتشخيص تميز النص السابق عن النص اللاحق، وأنه يتم توظيف التماهي بين الحكائي والواقعي لانتاج علاقة مشابهة توازي بين ما وقع بما حُكي(٦) وهنا تكون البنى النصيَة التي تأتي من نص آخر موازية أو مجاورة لبنية النص الأصلية، أي أنها تتوازى والنص، ويفرق سعيد يقطين أيضا بين هذه البنى الموازية وبين ما أسماه جيرار جينت بالعتبات التي تقدم لنا مفاتيح وامكانات هائلة في معرفة خصوصية الكتابة الابداعية، وهذه العتبات تكتب بمعزل عن النصوص وعلى هامشها وهي نصوص موازية أسماها «المناصات الخارجية» والتي تجلي طريقة المبدع في الابداع ووعيه واهتماله،(٧) وهنا فنحن نفرق في الاشتغال النقدي بين النص الموازي والتوازي النصيَ شكلاً من اشكال التناقص.
أما مارك انجينو في دراسته مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، فقد أشار الى صيغة أسماها بصيغة تخارج النص كما ترد عند لوكان، والتخارج النصيَ عنده هو تعريف لما هو مكمل للنص، بوصف أن العلاقات الخارج نصيَة لعمل ما يمكن وصفها بمثابة علاقة مجموع العناصر المثبتة في النص بمجموع العناصر التي انطلق منها تم تحقيق اختيار العنصر المستعمل (٨) وبهذه الصيغة يمكننا أن نرى العلاقة التناصية بالتوازي لنص ما بعلاقته بالنصوص التي انطلق منها وتوازى معها دلالياً ولغوياً وصولاً الى نصه الراهن، برصد سياق النطق الحاضر وسياق النطق الذي مضى، والكاتب هنا يستطيع أن يتصل بخطاب آخر، وبالطريقة التي يريدها ليطبع هذا الخطاب ويوجهه، وهنا ينتهي الخطاب المفرد حاملا توجيهين دلاليين اثنيّين.(٩)
وفي الدراسات المحدثة فقد اعتبر التداخل النصي بين نص راهن ونص سابق عليه، وغالبا يكون من التراث توازيا نصياً، وخاصة في التعبير عن مستويات متعددة من الوعي، ذلك أننا نستطيع أن نوازي النصي بتحميله لمصطلح الميتقص الخفي الذي يشير الى تواطئ ضمني بين الراوي والقارئ يحمّل فيه النص التراثي الموازي دلالات وايحاءات قد لا يستطيع تحميلها للنص الراهن لشتى الأسباب.(١٠)
وتبدو قصيدة الشاعر أمجد ناصر وصول الغرباء وهي من ديوان موسوم بهذا العنوان (١١) ممثلة للتوازي النصي في صورة التناصية والتي تعني أن حكاية حاضرة توازي حكاية غائبة والغائبة متمثلة في المرهنة موحية بالدلالة ، يقول الشاعر:
فكر في أمير نجا من مقتلة الأعوان ولما استفاق رأى سيارة يحثون غلاما شاحباً على الغناء فروى لهم وقائع ليلة الجواري والسيوف التي لمعت في المرايا فالناظر في هذا المقطع الشعري، سيجد أنه امام حكايتين، حكاية غائبة حاضرة ومستحضرة وحكاية راهنة، تشي بها ملفوظات المقطع التي تحيل عليها، فثمة مقتلة للأعوان، وثمة أمير نجي من هذه المقتلة، وهذا الأمير الناجي رأى سيارة التقطوا غلاما شاحبا يحثونه على الغناء، وكان يروي لهم وقائع ليلة الجواري والسيوف التي لمعت في المرايا، في ليلة الأنس تلك المعممة بالجواري والغلام الشاحب يجبر على الغناء فيذهب الى رواية وقائع تلك الليلة في مكان ما وزمان ما، تغلب على هذا المكان والزمان سمة الاعتياش بالأزمات والظلم والفقر وقلب الحقائق، واعادة انتاج الأزمات بصورة اكثر وحشية ودموية، هذه الحكاية الراهنة، والحكاية الغائبة هي حكاية يوسف مع اخوته الذين كادوا له والقوة في غيابة الجب فأنزل الله عليه سكينته الى أن التقطته بعض السيارة الذين أخذوا وساروا به وباعوه بثمن بخس دراهم معدودة، وهي قصة تميزت بخصوصية حصوله على التأويل والرؤيا التي شكلت البداية والنهاية، والرؤيا كمعرفة استشرافية قادت الأحداث فيها بما في ذلك

الصراع المنتظر بين الاخوة، فمفاصل الحدث القصصي مدرجة في سلسلة من الرؤى المحكمة النسيج في سياق القصة، لذلك لم تكن ادعاءات الاخوة بقتل الذئب ليوسف مفاجئة أيضاً. (١٢) كيف تصير هذه القصة الدينية نصاً موازياً لقصة أخرى حاضرة. تبدأ بالفعل فكّر أيها المتلقي المتوهم؟ إعمال الفكر، فكر في.. تعويل على التفكير أكثر مما هو تعويل على الرؤيا والرائي، ثمة خلط متعمد في النص المرهن للحدث وشخوصه، فإعمال الفكر سيكون باتجاه أمير نجا بأعجوبة من مقتلة أعوانه وخاصته، ولما استفاق من حادثة مقتلة أعوانه رأى فيما يرى السيارة الذين عثروا على غلام ولكنهم يحثونه على الغناء والتماجن ليروي لهم وقائع ليالي صخب وطرب ولمعان لسيوف الفتنة والمتعة في المرايا وليس في ساح المعارك وميادين البسالة، معنى جديد ثمة وهو مرهن مستل من معنى ديني متحقق النصية والتداولية، خطاب اخضاع وقلب للحقائق تتعدد أصواته وتتنوع حواريته باستلال حكاية توازيها حكاية تقلب الدلالة، وتجعل تحقق العدل الذي كان مآل الحكاية الدينية الأصل ينقلب الى النقيض تماما، ينقلب، ينقلب الى تآمر بين الأعوان على أميرهم الذي ينجو من المؤامرة كما نجا الغلام من غيابة الجبّ لأنه كان يمثل الحلم وتحقق الرؤيا، النجاة هنا حرِّفت لا لتصبَّ في مصابِّ الحلم بالعدل وزوال الظلم وإحقاق الحق، بل تزيد الظلم ظلماً والتماجن والانحرافات تماجناً وانحرافات.

في مقطع شعري آخر يتوالى توازي النص الشعري بتوازي حكاياته المستلة من عمق التراث وتلك المحولة في الراهن:

فكر في قائد اتكأ على رمحه أربعين عاماً قبالة
أعداء تحجروا في سفح نظرته.. ولما رأوا الطير تأكل
من عنقه، استأنفوا الزحف على الدّساكر.(١٣)

ما يزال النص في اطار العالق مع الموروث الديني، ببنى مستلة من التراث توازي وتجاور البنى الجديدة في النص لتسهم في انتاج دلالات وايحاءات هذا التوازي مع الموروث، وايضا بالبدء بفصل آخر ينادي بالتفكير والتفكير سيقود الى الخروج بالموعظة من أمر هذا القائد الذي اتكأ على رمحه أربعين عاماً، والأربعون هذه تحاكي أربعين التيه الذي كان عقابا لبني اسرائيل لخروجهم عن أمر الربّ وهديه، القائد اتكأ على رمحه والمعروف أن الاتكاء على الرمح يعين عدم اشهاره في وجه الأعداء، والاعداء تحجروا في سفح نظراته، تحجروا في المدى المنظور الذي تصله نظرات القائد المتكئ على رمحه، هذا التحجر لم يكن إلا تحجر نظر القائد الذي ظل متكئاً على رمحه حتى أكلت الطير من عنقه، وفي هذه البنية النصية الصغرى تعالق من جديد مع قصة يوسف ورؤيا أكل الطير من الرأس البشري، حيث أن الأكل من العنق ينسجم مع وضعية الاتكاء على الرمح، وقد يكون هذا الأكل للطير خاضعاً لتأويل يربط ما بين الطائر وما يشبه الهامة التي تخرج من رأس القتيل وتنادي: اسقوني(١٤) يبدو هذا التخريج معقولاً اذا ما علمنا ان الاعداء عندما رأوا هذا المشهد أيقنوا بهلاكه وموته أي موت القائد لذائد عن الحياض، فما كان منهم إلا أن تقدموا وواصلوا الزحف على الدّساكر دون خوف أو رهبة فهو المتحجر وليس هم الذين ظلوا متربصين به.

ثمة حكاية غائبة تظهر وتختفي لتوازي وتدعم الحكاية الراهنة، وكأنها تشي بأن الشاعر يقف خلفها ليوصل الدلالة الراهنة التي يريد مستلة من دلالات نص سابق ومتحقق ومنجز، يرى الشاعر أنه قادر على اجراء التحويرات المناسبة عليه ليوصل دلالة نصه الجديد.

وتستمر النصوص الشعرية في هذه القصيدة آتية بحكايات مجاورة لحكايات مستلة من حكايات ومتكئة على حكايات أخرى، ويعاد انتاجها من جديد بدلالات جديدة مما جاء مستكملا هذه القصيدة «بوصول الغرباء».

فكّر في رجل صالح وصاحبه كلما مرا بقرية
انضم إليها أفاقون جعلوا أعزة أهلها أذلة
وحيثما ثقفوا مركبا ليتامى خلعوه
قال له:
ألم/ أقل/ لك/ إنك/ لن/ تطيق/ معي
صبرا(١٥)

فهذا المقطع الشعري يحيلنا مباشرة الى قصة موسى والعبد الصالح والنضال في سبيل المعرفة والتي تبدو باهظة الثمن أحيانا ولابد لها من تضحيات، والحكاية الدينية الأصل وهي المحاكاة في هذا النص الشعري تدور حول بحث موسى عليه السلام عن العبد الصالح الذي بلقياه والتتلمذ على يديه سيحصل على الحكمة والمعرفة ليتعلم موسى عليه السلام مما علم هذا الرجل الصالح رشدا، وقد كان الرجل الصالح هذا قد قدر احتمالية ألا يصبر المتعلم وهو يجد نفسه ملزما بدفع ثمن نظير هذا التعلم ونظير تحصيله الحكمة والموعظة، وسنجد أن الشاعر قد نوّع على نصّه واستل من اكثر من حكاية دون

ان يلتزم بالتراتب الأصلي للنصوص المؤسسة التي اقام تعالقه النصي معها، وأقام بينها توازي نصوص حاضرة لنصوص غائبة، فأخذ الرجل الصالح وصاحبه حيث تلاقيا عند مجمع البحرين، من قصة موسى والعبد الصالح، وأقام تعالقا مع حكاية أخرى لم يكن موسى وصاحبه شخوصها وهي المرور بالقرية والافساد فيها وجعل أعزة أهلها أذلة، فالشاعر يحول وينوع، ويعدد أصواته ويقيم تداخلات حكاياته مبقياً خيط صلات تناصية بواسطة هذه البنى النصيّة الصغرى التي تقوم بدور الواصل بين النصوص المؤسسة وتلك التي في طريقها الى الصيرورة والانجاز، وكأن مسيرة العبد الصالح وصاحبه المرهنة لم تسلم من التحريف، من الضلالة. من جعل الأعزة أذلة دون مبررات، هؤلاء وفي مسيرتهم كلما مروا بقرية استنوا لأنفسهم الحق في أن يخرقوا مراكب اليتامى ويخلعوها، بالظلم والزور والبهتان، وليس من منطلق تعلم الحكمة وسنّ العدل ونبذ الظلم والاستعباد، وهنا فإن الشاعر لا يلتزم بمعطيات القصة الدينية في سياقها التاريخي وسياقها المتعالي، وقد نجد ان معطيات الواقع لا تماثل المعطيات الماضية وهذا ليس بالضرورة، إذ أن للشاعر الذي آل إليه ميراث أمته وإرث البشرية ومنجزها الأدبي والفكري الحق في تخير الصورة التي يفع بها هذا الميراث للحضور في نصّه الشعري، ما دام يمتلك آليات أدبية تمكنه من التنويع على هذا الميراث بما يحتم عليه وعيه ومقصديته التي تتخير بشكل واع تماماً، ويتوحد التوازي في نص بعينه ومن خلال بنى نصية صغرى استلها الشاعر من حقله النصي ليصبح خطاب الشاعر وخطاب الآخر معاً، ذلك يتبدى واضحاً حينما يقول:

ولما أشاح صاحبه بوجهه عنه
قال له:
ألم
أقل لك
إنك
لن تطيق
معي صبرا(١٦)

تتوحد الخطابات في هذه البنية النصيّة والتي كتبت شعرا، لتصبح الأفعال المقترفة في هذا النص منكرة في ظاهرها، منكرة في باطنها أيضاً، لأنها تعني الظلم والبطش وتسلط الأفاقين الذين لم يثقفوا مركباً بعينه لمساكين لغاية وعظية وذات حكمة، بل حيثما ثقفوا مركباً ليتامى خلعوه، ذلك أنهم غرباء وصلوا الليل بالنهار، وأعانوا السكان على أن يكون الأرق طويلا، الغرباء الذين جاءوا من الضفاف الأخرى، وتمركزوا في قلاع تشرف على طرق البريد.(١٧)

من اللافت للنظر أن هذه القصيدة وابتداء من العنوان (وصول الغرباء) هي قصيدة حكاية على حكاية وقد تحقق فيها الكثير من تقنيات وآليات الحكائية بما في ذلك الامكانات السردية، التي وضعت القصيدة في إطار السرد القصصي بكل ما يحتمل هذا المصطلح من وجود سرد وسارد ومسرود لهم بما اتاح لهذه القصيدة امكانية دراسة حكائيتها وفق معيار التوازي النصي الذي أتاح للشاعر اجتراح علاقة مشابهة توازي بين ما وقع بما حكي، وتجترح أيضا حالة من توجيه الحكاية في انتاجيتها الجديدة توجيهاً باستكناه دلالات هذا التوجيه النصي، بافتراض علاقات المشابهة بين ما جرى في الماضي وما يجري في الراهن، وبافتراض أن ما جرى في الماضي قد يبدو مبرراً دينياً في حين أن ما جرى في الراهن يتجاوز الرغبة في ازجاء الحكمة والموعظة الى الولوغ في تصوير الظلم والتعدي، هذا بالاضافة الى الكثير من الدلالات الملتقطة من سطح النص، ولتصبح المقاربة النصيّة النقدية هي قراءة على الكتابة بمعنى تعددية التلقي لهذا النص، وهذا يؤكد ما ذهب إليه بارت من أن النصوص الحكائية لا متناهية، نظراً لأن المحكي فيها حاضراً في كل الأزمنة وفي كل المجتمعات، وأن بنية الحكاية كحكاية مستقلة عن التقنيات التي تتولى تأديتها، إذ يسهل نقلها من واحدة لأخرى دون أن تفقد شيئا من خصائصها الجوهرية،(١٨) وكذلك الحكاية الناهلة من معين المقدس الديني القابل للتعالق معه بوصفه يشكل منجماً لرموز ثقافية تصبح جامعة وقابلة للانتقال من نسق ثقافي الى نسق ثقافي آخر، وتظل محافظة على خصوصيتها وعلى مكوناتها الجوهرية والتي قد ينوع عليها وتتعدد أشكال وآليات التعالقات النصية التي تقام على شكل علاقات تناصية محددة موظفة ومقصدية، كل ذلك داخل منجز ابداعي متحقق هو مظهر سن مظاهر الاستعمال اللغوي غير قابل للتحديد، ولكنه قابل للتأويل بوصفه وحدات قابلة للتجزئة متتابعة وذات معنى متعدد.(١٩)

إن هذه الدراسة لابد خارجة بالتوصلات التالية:

– إن دراسة التوازي النصي لا يكون بمعزل عن دراسات التناص وعن ربط النص الراهن بالنص المؤسس الذي

يشكل في تأسيسه أنموذجاً للمحاكاة ولاعادة الترداد، فالإبداع الرابط الماضي بالحاضر في موروث ما لا يعود فيه النص مجرد قطعة من الماضي،بل يستمر بتمتعه كلما قرأ وتردمت الهوة التاريخية بين الماضي والحاضر بعلاقة المفسر والنص، ويمكن توسيع أفق المفسر ليشمل أفق الماضي وعندها سنرى أن النص ليس بلا إحالة، وستكون مهمة القراءة بصفتها تفسيراً متمثلة بأحداث الإحالة بالضبط(٢٠) هذا على صعيد التعالق مع الموروث بصفته الشمولية وفي حالة استكناه مرامي التوازي النصي في العمل الأدبي، فان حكائية النص بوجود حكايتين أو أكثر في النص الابداعي هو المدخل لدراسة هذا التوازي وليس بدراسة البنى النصية الصغرى المتجاورة في النص.

– إن حكائية النص الشعري واستناده الى عناصر السرد بكل ما فيها من آليات وتقنيات توظيفية سردية وهذه بدورها توجد حكاية حاضرة راهنة وحكاية غائبة، تجعل الحكاية حكايتين: واحدة نعرفها بوصفها بنية متعالية، وأخرى سترتبط بها وستكون بإزائها بعد فصل الحكايتين وترسيم حدود التعالق بينهما حيث ينقسم المقطع الشعري إلى وحدتين حكائيتين متوازيتين، الأولى الحكاية الدينية التي تشكل نصا مؤسسا ومتعاليا وقد حكيت وتحققت مقرونيتها وتداوليتها وسلطتها الدينية والأدبية وترسخت، والثانية ستقيم وشائجها مع القصة الأصل، وستنحرف بدلالاتها لتلائم الراهن الذي يتجاوز في فيضه عن كل واقع الدلالات المتحققة وينزاح الى ايحاءات ودلالات جديدة تصبح هي الأخرى من شدة خروجها عن الاعراف الى سقوف جديدة من الظلم والبطش في أسطرة جديدة لهذه الأحداث،تعاليها وتجعلها نماذج قابلة هي الأخرى للمحاكاة ولاعادة الترديد، ورغم انها من الواقع الانساني والموضوعي وليست من واقع مقدس أو يحاكي المقدس لتحمل الحكمة والموعظة، ومع ذلك تعرش في فضاء الأسطرة ولأن الانسان وكي يقوى عل مقارعة كل هذا العنت وكل هذا الظلم المتمثل في قدوم الغرباء واعتدائهم على الحياة بكل صورها، اعتدائهم على زرعها وضرعها وحرثها ونسلها، إنما يخرج أفعاله الى أطر التعالي لتصير محتملة من وجهة، ومن وجهة أخرى كي يضمنها التاريخ، كي لا تضيع في ثناياه ويتم تجاوزها ونسيانها وهي الأجدر بالحفظ في الذاكرة والأجدر بالمجابهة والأجدر بإعمال الفكر والتفكير، فهؤلاء الغرباء الجدير أن يفكر بهم وفيهم، هم لصوص في ملفاتهم تجف السدود وتفر القرى أمام جباههم فائقو الدهاء، إنها حكايات الاستبداد التي كانت في التاريخ وعلى مره، ولما كانت كذلك فمن الأجدر ألا تستمر في الراهن بشكل يفوق معطيات ما كان في التاريخ، حكايات يخاتل المؤرخ فيها الشاعر والذي يحفر في كل هذه البنى المعرفية، ويستلها من تراكمها وتراكم التاريخ عليها ويستعين على ابرازها وتأطيرها بمحاكاة زمن البدايات فيها، والذي ما أن، وصلنا حتى التمسنا له التبرير في حين أن الراهن على بشاعته وعلى قوته الغاشمة لا يمدنا بالتبرير المعقول الذي يريح الضمائر ويريح السيوف التي تستل في الظلم والظلمة، وتستل في التهتك والمجون ولا تبالي، وهنا ينغلق النص على نفسه بوصفه بنية لغوية محكمة بأنظمة تعبيرية مخصوصة، وينفتح في الآن نفسه على التأويل وعلى قراءات التلقي المتعددة، التي تتوفر على علاقات مشتركة بين النص والمنتج والمتلقي رغم توهمه، وهكذا تمتاز النصوص بعضها عن بعض موصلة مغزاها الكلي.

الهوامش

١ – محمد مفتاح، بعض خصائص الخطاب، علامات، جـ٣٥، مج٩، ذو القعدة، ١٤٢٠هـ، مارس ٢٠٠٠:٢٢.

٢ – تزفيتان تودروف، المبدأ الحواري، درسة في فكر ميخائيل باختين، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٩٢ :٩٢.

٣ – نفسه: ٩٦.

٤ – سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢: ٣٧.

٥ – نفسه: ٤٣.

٦ – نفسه: ٤٤.

٧ – نفسه: ٧٢.

٨ – نفسه: ٨٩.

٩ – مارك انجيتو، مفهوم التناص، في أصول الخطاب النقدي الجديد، تودروف وآخرين، ترجمة احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٩: ١٠٨ : تزفيتان تودروف، المبدأ الحواري: ٩٤.

١٠– يحيى عبابنة، النص التراثي نصا موازيا، قراءة في رواية ماري روز تعبر مدينة الشمس، بحث مقدم الى ملتقى الرواية والقصة، وزارة الثقافة، ١٣– ١٤– ١٠ – ٢٠٠٢م: ١٣، ١٤.

١١ – أمجد ناصر، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٢م: ٢٨٨.

١٢ – سليمان الطراونة، دراسة نصية في القصة القرآنية، ط١، ١٩٩٢: ٢٧٢.

١٣ – أمجد ناصر، الأعمال الشعرية: ٢٨٩.

١٤ – سليمان الطراونة، دراسة نصية في القصة القرآنية: ٢٧٨.

١٥ – أمجد ناصر، الاعمال الشعرية: ٢٨٩.

١٦ – نفسه: ٢٩٧.

١٧ – نفسه: ٢٨٧.

١٨ – عبدالعالي بوطيب، مستويات دراسة النص السردي، علامات، جـ٣٥، مج٩، ذو القعدة ١٤٢٠هـ، مارس ٢٠٠٠م: ٥٢.

١٩ – سعيد حسن البحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١، ١٩٩٧: ١٦٠.

٢٠ – ديفيد كون نرهوي، النص والسياق، ترجمة خالدة حامد،الثقافة الأجنبية، ع١، سنة ١٩، ١٩٩٢م، وزارة الثقافة والاعلام: ٤٢.

عوالم إيتالو كالفينو
عبر «الطريق إلى سان جيوفاني»

باسم المرعبي★

تتجلى في هذا العمل براعة الكاتب الإيطالي ـ إيتالو كالفينو، براعة عهدناها لديه سابقا، خصوصا في عمله الساحر. مدن لا مرئية ،، حسب ترجمة الشاعر ياسين طه حافظ، الصادرة وقتئذ في بغداد، أو ـ مدن الخيال ـ كما في ترجمة اخرى.

والبراعة تتمثل، هنا، بشكل خاص في استنطاق أشياء أو موضوعات تبدو للوهلة الأولى غير قابلة للخوض فيها او استنطاقها، كما في نص ـ حاوية القمامة المناسبة. وكما يحيل العنوان فان الثيمة الأساس في هذا النص تختص بواجب أو ـ مهمة ـ رب اسرة، وهو هنا ـ المؤلف ـ (يحسن هنا ان نتذكر ان الكتاب، كما هو مفترض سيرة ذاتية)، هذه المهمّة تتمثل في نقل قمامة المنزل وإفراغها في حاوية خارجية . غير ان الموضوع، وكما لدى أيّ كاتب كبير يتخذ من مثل هذه التفاصيل الصغيرة مجرد منطلق إلى موضوعات أشمل وأكبر ليتحوّل إلى تأمّل في الحياة والوجود، وبحث في التراتب الاجتماعي، والطموحات الإنسانية المغفلة لأناس مندغمين في الظلال: (في الاقتصاد الإيطالي غير المستقر وضع عامل القمامة محمي لأن مهنته ثابتة، مهنة حياة، أمّا في الإقتصاد الفرنسي المستقر، فجمع النفايات حرفة غير ثابتة، يؤدّيها أولئك الذين فشلوا في وضع جذور لهم في المدينة، والذين يتعرّضون للقانون فقط من خلال تبادل تهديدات بالطرد والإضراب) (٨٠) .

بهذا الطابع الأقرب إلى اسلوب المقال منه إلى أيّ نوع آخر من الكتابة، اتسم كتاب ـ كالفينو ـ بمجمله، باستثناء ـ ذكريات معركة ـ وبضع صفحات من ـ مذكّرات مرتاد سينما ـ وكذلك ـ الطريق إلى سان جيوفاني ـ فهذا الأخير كان الأكثر قربا إلى موضوع السيرة الذاتية، فالكاتب يتحدّث عبر هذا النص عن طفولته وصباه وعن والده ذي الحضور القوي في حياته.. (انت ترى كيف تشعبت طرقنا، طريق والدي وطريقي ومع ذلك فقد كنت أشبهه على نحو ما . إذ ماهو الطريق الذي كنت أقصده إن لم يكن تكرارا لطريق والدي) (١٣).

وفي(مذكّرات مرتاد سينما) يقدّم كالفينو رؤيته وفهمه للسينما، ساردا في هذا النص شغفه الجنونيّ بالسينما وتعلقه بها منذ يفاعته، إذ لايمرّ يوم ـ كما يروي ـ دون أن يرتاد فيه واحدة من صالات السينما الخمس الموجودة في بلدته الصغيرة، وأحيانا يقصد السينما مرّتين في اليوم ذاته.

انّه يتحدّث عن السنوات القليلة التي سبقت الحرب العالمية الثانية، كذلك فترة الحرب نفسها، وهنا نتعرّف إلى العادة المتّبعة في إيطاليا في ترجمة الأفلام الأجنبية، وذلك من خلال دبلجتها بأصوات إيطالية، وفي هذا الصدد يشير« كالفينو» إلى مفارقة ذات مغزى، وهي كيف ان دبلجة الصوت الإيطالية حوّلت «جان غابان» ـ ممثل فرنسي ـ إلى جندي مسرّح يريد العمل في الزراعة في المستعمرات، غير انه ـ في واقع الفيلم ـ جندي فار من الجبهة الأمامية، وهو موضوع كانت رقابة النظام الفاشي لاتسمح بمناقشته في فيلم(٤١) .

في هذا النصّ المليئ، نلامس فهم «كالفينو» وتذوقه السينما، بل رؤيته للوجود: «كان احساسي ان ما أشاهده على الشاشة فقط، هو الذي يمتلك الميزات المطلوبة من العالم، الامتلاء، الضرورة، الإنسجام»:(٣٣).

أو كما يقول في الصفحة ذاتها «السينما كمراوغة» وفي (الجانب التطبيقي) يتناول الكاتب السينما الأمريكية والفرنسية والإيطالية، دون إظهار الشغف بهذه الأخيرة.

في نص (مذكرات مرتاد سينما) نقع على «كالفينو» خبيرا في مجال السينما وواحدا من المساهمين فيها في ما بعد، وان لم يخف أساه لافتقاده متعة أن يكون متفرجا فقط، وماتعنيه هذه المنزلة من بساطة ونقاء، حسب تعبيره... «وأتاني انطباع غامض، ومن أجل حبي القديم للسينما،أنّ عليّ أن أحتفظ بمنزلة المتفرج نقية وبسيطة. وبأنني سأفقد الامتيازات التي جاءت مع هذه المنزلة إذا اردت الإنضمام إلى صُنّاع الفيلم» (٤٨).

عبر « الطريق إلى سان جيوفاني» نقترب من عوالم ـ كالفينو ـ الغنية، نلامس رؤاه وفهمه للعالم، هذا الفهم المستند في عمقه إلى الحلم أو طاقة الخيال وهو ما يميز أعمال ـ كالفينو ـ عموما ويعطيها نكهة متفردة في سحرها. وهو ما كان ملمحا من ملامح الكتاب العديدة، فقد تنوّعت مواضيعه لهذا يمكن قراءته وفق أكثر من تصوّر.. فهو يصلح كسيرة ذاتية أو مجموعة قصص وحتى مقالات تتقصّى وتتأمّل العابر والجوهري في الوجود، غير انّ حتى هذا العابر تحوّل إلى جوهري على يدي الكاتب الذي عالج كلّ ذلك بسجية الخبير.

★ شاعر من العراق يقيم في السويد

حاضر الرواية
في المغرب العربي

يوسف القعيد★

هذه الدراسة النقدية صدرت في تونس للباحثة الجادة عفاف عبدالمعطي، وإن كانت قد أهدت بعدها في نشر ديوان نبوية موسى إلى أستاذها الدكتور محمد عبد المطلب، فقد أهدت هذه الدراسة إلى الدكتور جابر عصفور «عرفانا بفضله»، والكتاب لا يقدم تاريخ الرواية في المغرب العربي. ولكنه يتوقف أمام حاضرها، أما الماضي فقد اكتفت الباحثة برصده من خلال المقالات التي تناولته من قبل، المغرب العربي بالنسبة لها هو: تونس، الجزائر، والمغرب. وقد تساءلت: ألا تعد ليبيا وموريتانيا من دول المغرب العربي؟ أم أن الباحثة تقصد دول شمال المغرب العربي فقط؟ إختارت الباحثة الرواية، السرد، وأنا أميل لتعبير السرد أكثر من كلمتي الرواية والقصة. لأنه عند القول بالسرد يمكن أن يدخل الشعر والمسرح والتأملات والوثائق والرسائل واليوميات . وهو ما يميز السرد عن الرواية.

هذا الكتاب يحاول أن يجعل من النصوص التي تناولها بالتطبيق دافعا كي تخرج تقنيات كتابتها من قلب النص نفسه، وذلك حتى لا تقوم الكاتبة بتطبيق لنظرية أدبية على النصوص الروائية المدروسة، ثم ليّ عنق النص في قوالبها. أيضا فإن اختيار الروايات يقوم على جديتها وجديدها من حيث التماس الفعلي مع الواقع، أو انشغالها بالتناص مع الأسطورة أو ألف ليلة وليلة أو تقديم عوالم روائية جديدة.

القسم الأول يدور حول الرواية التونسية وقد بدأت بتونس لسبقها لدول المغرب في معرفه الكتابة الروائية . ذلك أنه خلال الفترة من ١٩٤٥ حتى ١٩٦٢ صدرت خمس روايات تونسية، وكانت الترجمة قد لعبت دورها في إثراء الرواية التونسية، وإن كانت هناك نصوص روائية قد صدرت في تونس قبل ذلك بكثير مثل: رواية صالح السويسي «الهيفاء وسراج الليل» ١٩٠٦. وراوية الصادق الرزوقي الساحرة التونسية ١٩١٠ وروايات أخرى وهناك توقف بالطبع عند جهود محمود المسعدي الذي يعد الكاتب المؤسس للكتابة الروائية في تونس، بصرف النظر عن أية اجتهادات قد تقوم في مواجهة مشروعه الروائي، ومحمود المسعدي له السد ومولد النسيان وحدث أبي هريرة قال. بعد المقدمة النظرية تدرس رواية المعجزة للروائي والناقد وأستاذ الجامعة محمود طرشونة. ورواية «المعجزة» رواية «أصوات»، فيها أصوات روائية كثيرة، بعضها أساسي وبعضها ثانوي، وإن مال الحكي تجاه البطلة مريم والبطل ساتر، فهما الراويان اللذان يقوم السرد على روايتهما معا. وهما معا، يعانيان من عدم الإنجاب وتقول الباحثة: لقد قدم طرشونة نصا يجنح إلى الأحكام في الصياغة والتعابير، تداخلت عنده الكثير من التقنيات الروائية التي أثقلته، إلى جانب رسمه شخصيات كل منها متوائم مع أفعاله. وقد أنهى طرشونة هذه المنظومة الروائية الفنية بحدوث معجزة كبرى، لم يتوقعها القارئ عبر طول النص، وهي حدث الحمل الحقيقي لمريم، دون أن يكون معها زوج، مما يجعل أهل الجزيرة يشكون في سلوكها، وهو الأمر الذي يجعلنا نسقطه على التناص مع قصة السيدة مريم العذراء (أم النبي عيسى). وإن كان مدار الشك في سلوك مريم قد خصه الكاتب بصوت مجهول دلالة على أن الأمر شائع ولا ينسب هذا الكلام إلى راو بعينه، بل تلوكه الألسن ثم صار أمرا شائعاً، وعندما أراد

★ روائي من مصر

الكاتب تقديم مسوغات براءة مريم، جاء بها على لسان حبيبها أو عشيقها ساتر.
الراوي التونسي الثاني هو إبراهيم الدرغوثي، وقد صدرت له روايات أربع، الأولى كانت الدراويش يعودون إلى المنفى ١٩٩٢، حتى أسرار صاحب الستر ١٩٩٨. وإن كانت روايته الأولى مبنية على واقعة لم تحدث، فهو يقول إن علماء الأزهر حكموا بحرق كتاب ألف ليلة وليلة في قاهرة المعز في أواخر القرن العشرين بتهمة إفساد الذوق العام:
– لم أكن أريد قبل هذا اليوم كتابة هذه الرواية. لأنه وكما تعلمون ومنذ أن أحرق الرعاع في مدن وقرى الأندلس كتب «ابن رشد» وأتهموه بالكفر والزندقة، إلى أن حكم علماء الأزهر بحرق كتاب «ألف ليلة وليلة» في قاهرة المعز في أواخر القرن العشرين بتهمه إفساد الذوق العام، وأنا أخاف القلم والقرطاس
ولكن درويشا هددني بالقتل
قال: «إن لم تكتب هذه الرواية سأقتلك شر قتلة» !
قلت هي أضغاث أحلام.
والذي حدث إن هذا الحكم كان قد صدر من محكمة الآداب الابتدائية بالقاهرة، وتم إلغاؤه من محكمة الاستئناف في حكم تاريخي نادر، فضلا عن أن علماء الأزهر ليسوا جهة قضائية، من حقها أن تصدر حكما مثلما يجري في المحاكم عادة، وإن كانت الكاتبه تقول عن رواية الدرغوثي :
– إن الرواية منذ بدايتها يختلط فيها السرد القصصي مع الحدث الشعبي مع بقية النص العجائبية، وإن كان التعبير غير المباشر عن فشل المجتمعات العربية هو ما جعل الدرغوثي يكتب الرواية بهذه الطريقة، التي تحاول فيها الشخصيات توصيل أكبر قدر من الإحساس بخيبات الحاضر في الوطن العربي، وهو ما عبر عنه من خلال فشل جميع الشخصيات ما عدا الأطفال. الذي يختم بهم مشهد الرواية ليقرر الراوي أن الأمل ينتهي بنهاية الماضي المتمثل في درويش. وأهل القرية جميعا الذين يحاصرون في الكهف حيث إن البداية أدت إلى النهاية في حكايتهم . لقد أولى الراوي اهتماما خاصاً بالشخصية داخل الحدث وهو ما جعلنا نطلق على هذه الرواية رواية الشخصية لأن الشخصية هي المهيمنة على وصف الرواي وموصوفه.
الرواية المغربية بدأت في أربعينيات القرن الماض، وهذا التاريخ ترصده الباحثة عبر كتابات عبدالرحيم العلام والمرحوم الدكتور سيد حامد النساج. وتدرس أحمد التوفيق الروائي المغربي الذي يشكل مفاجأة مفرحة برواياته التي صدرت مؤخرا. وهو صاحب رسالة دكتوراة حول: التاريخ الاجتماعي للبادية المغربية ١٩٧٦، وقد كتب الرواية في مرحلة متأخرة من حياته: جارات أبي موسى ١٩٩٧، وشجيرة حناء وقمر ١٩٩٨، والسيل ١٩٩٨ والباحثة تدرس الرواية الأخيرة التي تعتبرها رواية شخصيات وترى إنها :
– والرواية في مجملها تقدم إسقاطات فلسفية على بعض الأمور : أهمها تهميش حياة القرية والظرف النفسي الذي يمكن أن يعانيه الإنسان من جراء فعل لا مسؤولية له عنه.
أن الراوي يتخذ من استرجاع أحداث متباينة طريقة في عرض الحكاية الأساسية التي تتفرع عنها حكايات صغيرة تقدم معلومات مستفيضة عن المروي عنه، وهذا الحدث يتمثل في اصطياد القنفد وتعذيبه أملا في نزع أشواكه، وعلى المروي المسترجع يقدم الراوي على الأحداث الجديدة التي تتعرض لها الشخصية، فأسترجاع السرد يأتي في صورة حدث يفصح الراوي عنه صراحة، ولابد أن يقدم جديداً، فضلا عن تدعيمه للمروي، وهكذا يجعل الراوي – بمباشرة أسلوبية – من الأحداث المسترجعة أيقونة لتقديم الحكاية من خلال كلمات بعينها دالة على الاسترجاع، وجاءت الحوادث لتصدق ظنه مرة أخرى.
ثم تدرس رواية «البعيدون» للروائي المغربي بهاء الطود وهي من روايات الغربة والحنين، حيث تدور أحداثها في جامعة مدريد. وترى أن رواية «البعيدون» قدمت صورة حية لواقع العلاقة بين الشرق والغرب من جهه. وكيفية تقبل الآخر الغالب للشرق من جهة أخرى. مع ما تضمنته الرواية من مرثية بكاء على الماضي الأندلسي. لقد سيطر التحسر على لغة الراوي بخصوص عمله، وإن كان الراوي ينظر إلى راحته المادية التي لا تشبع رغباته، وكأن المال الذي حققه لنفسه ليس كافيا، وهو ما يدل على أن هناك حاجات أخرى غير الحاجات المادية تشبع الإنسان، عندما يفتقدها يشعر بزوال كل شيء .
تلمس الرواية بواسطة السرد على الكثير من القضايا الشائكة التي لا يعانيها شخص ادريس فحسب، بل تعد قضايا للطرح العام. أهمها قضية الوجود العربي للأندلس الذي سرى به ادريس إلى أسبانيا، وكان منطقه في الكثير من العلاقات، فلقد أعقب ادريس حديثه عن تودده للنساء ومراودته لكل صنوفهن، مفسراً ذلك باستفهام يقيم تلك العلاقة الذهنية بين فتح الأندلس، وفتحه هو الدائم للمزيد من العلاقات.
وبعد التأريخ للكتابة الروائية في الجزائر، تتوقف أمام النصوص الروائية للطاهر وطار صاحب الفتح الأدبي في

الكتابة الروائية الجزائرية، فهو من أوائل الذين كتبوا النص الروائي بالعربية مباشرة، بعد سنوات من الكتابة بالفرنسية، حيث ولدت الرواية الجزائرية في منفى لغة المحتل الفرنسي، واستعادها «الطاهر وطار» إلى حقول اللغة العربية. تدرس للطاهر وطار روايته «الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي» وهي الرواية التي لم تصدر في مصر وتعد آخر ما انتجه الروائي. وتقول عن رواية الطاهر:

- وهي على صغر حجمها ، ليست مجرد قصة/ مادة حكائية فحسب، بل ملحمة ذات ملامح خاصة وقسمات متميزة، تضعنا الرواية في صلب الشأن الجزائي كقراء للتخيل السردي الجميل، لكنها تقدمه بعيدا عن الواقعية الفجة والمعالجات التهويلية، كما تحمل رؤية فلسفية لعودة شبه إسطورية لولي من أولياء الله وهو شخصية تاريخية صوفية تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة، عاشت في الماضي ثم أتت إلى الحاضر ، وهو ما يذكرنا بأهل الكهف والنبي عزير الذي نام ألف عام ثم بعث مرة أخرى. الرواية تقرأ التاريخ قراءة صوفية، وهذا ما يبرر أن الشخصية الرئيسية في الرواية صوفية تعيش حالات تتجسد في حالة واحدة.

الكتابة النسوية في المغرب تمثل الفصل الأخير من الكتاب، وبعد المقدمة تدرس ثلاثة نصوص روائية هي : سيرة الرماد ٢٠٠٠ لخديجة مروازي. وهي تقدم تجربة سجين سياسي رجل، ولذلك يأتي الفصل تحت عنوان: كيف يكون النص الروائي عندما تكتبه المرأة بصوت الرجل؟ وتلاحظ ان سرد الكاتبه إنما يتم بضمير المتكلم الذكوري، وإن هذا لم يمكنها من أن توظف لغتها للكشف عن مصائر بعض من البشر يجمعهم مصير مشترك، تبحث عن خلاص غير متحقق في ظل سياسية القهر. والرواية مكونة من فصلين الفصل الأول يحمل عنوان (صباح الخير «الغربية») ويضم ثلاثة عشر قسما من الرواية، بينما يحمل الفصل الثاني عنوان (مساء الخير «جروحي») ويضم خمسة أقسام من الرابع عشر حتى التاسع عشر، وبين الصباح والمساء تقع أحداث النص في تجربة هي الأولى من نوعها في السرد المغربي من حيث تصدي مبدعه لسرد تجربة سجين سياسي بصوته، فشخصية «مولين اليزيدي» هي السارد الذي يحكي قصة استرجاع عشرين عاما قضاها في المعتقل اعتراضاً على بعض السياسات العامة. وقد أخذت لغة السرد التي أتبعها الراوي في صورة بلاغية تصف الممارسات التعذيبية العنيفة، واستمرت لغة القص كاشفة عن مدى القهر الذي يمكن أن يتعرض له شباب ما لهم من ذنب اقترفوه سوى الاعتراض على قرار المستعمر بضم مدينة «كيدا» للبلاد.

وتدرس رواية : يوميات زوجة مسؤول في الأرياف لدليلة حياوي وهي نصها الأول، وهي تجربة امرأة تنتقل من شمال المغرب إلى جنوبه، وتلاحظ الباحثه أن السرد قد أسرف في تعرية واقع الجنوب الذي سارت إليه الراوية برفقة الزوج بسبب عمله. وإن كان نصها الروائي قد أصبح نصا حواريا تقليديا، الحوار هو البطل الحقيقي للنص، لذلك جاء عنوان الفصل : رواية في ثوب مسرحية، والنص النسوي الثالث هو جراح الروح والجسد للكاتبة المغربية مليكة مستظرف ١٩٩٩. وترى الباحثة بالنسبة لرواية مليكة مستظرف إنها تقدم محاولة لم يسبقها فيها سوى محمد شكري، حيث تقدم سردا ذاتيا من صاحبة تجربة داخلية، تصف الرواية حادث الاغتصاب الأول الذي تعرضت له. وتحت عنوان : «فيقي يا قحبة، نايمه في العسل»، تصف حادث الاغتصاب الثاني تقول الباحثة:

- لقد أسرفت لغة القص عبر الساردة في وصف قدر الانحطاط الذي تعيشه البلد وسط مشكلاتها التي تحيط بها من كل جانب، وإن كانت تأخذ على صاحبة النص، إن النص قد امتد بصورة غير منطقية في بعض جوانبه، خاصة فيما يتعلق بصورة المرأة التي لم تجد سبيلا لها سوى الانحراف.

صور المرأة التي تقدمها الرواية متعددة فالأم مقهورة والأخت خديجة تغطي انحرافها بالكذب ثم الشخصية النسائية الثالثة هي إلهام صديقة الرواية. وإن كانت الرواية تعاني على مدار النص من الحوارات الطويلة كذلك عدم منطقية كثير من الأحداث التي قدمتها الكاتبة لتدلل على المواقف المتباينة التي قدمتها. كذلك فإن زمن النص يتقافز على بعضه ففي مائة صفحة حاولت الكاتبة أن تعري المجتمع وتكشف عطبه، عبر مراحل من حياة الساردة، وقد كان عليها ألا تتعجل في إنهاء مرحلة الطفولة والصبا المليئتين بالأحداث لحساب مرحلة الشباب التي تعد حصاداً لهاتين المرحلتين.

صدور هذا الكتاب يسد فراغاً كبيراً في معرفتنا بالرواية في المغرب العربي التي ازدهرت كثيراً في السنوات الأخيرة، وأصبح هناك تراكما - كما وكيفا - في إنتاجها مما يجعل دراساتها ومتابعتها من الأمور الهامة. لقد جاء هذا الكتاب في وقته تماماً.

الإمبريالية الإلكترونية وعصر الشبهة

الثورة التكنولوجية تفتقر إلى الأساس الأخلاقي والجمالي

هربرت ريد

تهامة الجندي★

مع دخول النصف الثاني من القرن العشرين بدأت تتصدر الأدبيات الفكرية في العالم أسئلة كثيرة ومقلقة حول مصير الذاتيات الثقافية في ظل ثورة الاتصالات والمعلومات، وحول أثر الإعلام على التنشئة الاجتماعية والقومية، وبدأت تظهر مفاهيم جديدة مثل «الغزو الثقافي»، «حوار الثقافات»، «التدفق الإعلامي»، «حق الاتصال» و«هندسة السلوك» وغيرها، وكلها مفاهيم اصطلاحية تشير إلى عمق التغيرات الثقافية التي أحدثتها وتحدثها تكنولوجيا المعلومات والاتصالات الجماهيرية في بنية المجتمعات البشرية التقليدية منها والحديثة على حد السواء، والتحقيق التالي سوف يحاول توضيح العلاقة التبادلية ما بين الثقافة ووسائل الإعلام، حيث سوف نتوقف عند مفهوم الثقافة ثم علاقتها بوسائل الإعلام، ومن ثمة نتناول التغيرات الجذرية التي طرأت على هذه العلاقة في ظل واقع الاحتكارات والعولمة.

مفهوم الثقافة

قد يكون مفهوم الثقافة من أكثر المفاهيم الاصطلاحية تعقيدا والتباسا، وأكثرها خضوعا للسجال والمراجعة والتدقيق في العصور الحديثة، حيث بإمكاننا أن نحصي مئات التعاريف الخاصة بها، وقد يكون أحد وجوه الإبهام في المفهوم هو اختلاطه بمفهوم الحضارة، ففي الغرب ظهرت الكلمتان في عصر واحد هو القرن الثامن عشر، وتباينت معانيهما من موقع فكري لآخر، وكان الفرق طفيفا بينهما في الفكر الفرنسي، لكنه كان واسعا في الفكر الألماني، حتى أصبحت الثقافة تخص المعنى الروحي والفكري والفني والعلمي أي بما نحن فيه، بينما تدل الحضارة على المعنى المادي والتقني أي بما نستعمل، وهكذا اصطلح على اعتبار الثقافة جزءا من الحضارة، واعتبار الحضارة صيغة أشمل تحتضن جملة من الثقافات، وترتبط ببعضها البعض بصلات واتصالات معينة.

وثمة إبهام آخر يأتي من تداخل مفهوم الثقافة مع مفهوم التقدم، وأمر التفريق هنا أهون لأن التقدم مفهوم تقويمي مرتبط بالاتجاهات الفلسفية التي بدأت تظهر منذ عصر النهضة الأوروبية، وتجسدت في مظاهر الثورات الصناعية، كما أنه مفهوم نسبي يقوم على تقدير مدى الحركة الإنسانية.

ويمكننا القول عموما إن الثقافة ظاهرة إنسانية اجتماعية تخص الإنسان حصرا والتجمعات البشرية، وتتكشف أهم دلالاتها في كونها :

١- فاصل نوعي ما بين الإنسان وسائر المخلوقات.

٢- هي التي تحدد ذات الإنسان وعلاقاته مع نظائره ومع الطبيعة وما وراء الطبيعة.

٣- هي قوام الحياة الاجتماعية وظيفيا وحركيا، فليس من عمل اجتماعي أو فني جمالي أو فكري يتم خارج دائرتها.

٤- إنها إنجاز تراكمي متنام مستمر تاريخيا، فهي بقدر ما تضيف من الجديد تحافظ على التراث السابق، وتجدد من قيمه الروحية والفكرية وتوحد معه هوية الجديد روحا ومسارا ومثلا، وهذا هو أحد محركات الثقافة (١).

★ كاتبة من سوريا

٥- باعتبار أن الثقافة إنجاز تراكمي مشترك ومتجدد، فللإنسان فيها دور مزدوج، دور المبدع المنشئ ودور المتلقي المستجيب.

إن الطور الأهم في سلوك الإنسان الذي تبنى على أساسه الأفعال والمواقف هو طور التقييم، وهو الطور الذي تشترطه أولا وقبل كل شيء المنظومة الثقافية التي امتصها الفرد أصلا من بيئته عبر مختلف أشكال التنشئة الاجتماعية، وقد كتب الدكتور معن زيادة بهذا الصدد أن: «الثقافة هي التي تجعل الإنسان يرتفع فوق رغائبه الجنسية والحسية عموما ويؤثر التبتل أو الرهبنة، أو أن يختار أن يقتل أما أو أختا غسلا للعار، أو أن يضحي بنفسه في عملية انتحارية من أجل فكرة أو هدف يدخل في عداد ثقافته»، وكتب أيضا: «إن المجتمعات على اختلاف أنواعها تتميز بثقافاتها الخاصة أولا وقبل كل شيء (٢)، يأتي الطفل إلى هذا العالم ويبدأ منذ اللحظات الأولى بالاغتراف من ثقافة مجتمعه، إلا أننا لو غيرنا في تلك الثقافة المحيطة بالطفل لما شب وفق التوقعات التي يشب عليها عادة لو أن تبديلا في الشروط الثقافية لم يحصل، كأن نأخذ طفلا فيتناميا مثلا ونضعه في أسرة أمريكية، فإن الطفل ينشأ حاملا لكل خصائص الثقافة الأمريكية، وقد يصعب عليه التكيف مع البيئة الفيتنامية كما قد يحصل لأي شاب أمريكي» (٣).

كان صموئيل فون بومندروف أول من استخدم كلمة ثقافة في بداية عصر النهضة بهدف التمييز داخل النشاط الإنساني بين ما هو طبيعي فطري وبين ما هو مكتسب، وهو العمل الذي طوره كنت (١٧٩٨-١٨٥٧) بتعريفه الثقافة على أنها «مجموعة من الغايات التي يمكن للإنسان تحقيقها بصورة حرة وتلقائية انطلاقا من طبيعته العقلانية»، وقد تلاحقت بعد ذلك التعاريف، التي أغنت المفهوم كتعريف هيردر بأن «الثقافة هي الصورة أو الهيئة العامة لحياة شعب أو أمة» أو تعريف ا.ب. تايلور بأنها «مركب يتضمن جميع المعارف والعقائد والفنون والتقاليد وجميع التنظيمات والعادات المكتسبة من طرف الإنسان كعضو في المجتمع» (٤)، وتتجه الدراسات الحديثة كلها إلى تحميل الثقافة معنى واسعا، هو الذي توقف عنده الإنتربولوجيون بشكل خاص، فهي عندهم تضم جملة أنماط السلوك المشترك السائدة في مجتمع معين سواء كانت مادية أم معنوية، بالإضافة إلى أنماط العيش والمأكل والمشرب والملبس وطراز تربية الأطفال وآداب التحية والمعاشرة وتقاليد الزواج والولادة والوفاة وطقوس الأفراح وعادات النظافة واللباقة وغيرها، كذلك تضم الثقافة نواحي حضارية أكثر عمقا تتصل باللغة والفكر والعقيدة والتشريع والقانون والأدب والعلم والتقنية وغيرها، ومن الهام أن ندرك أن أنماط السلوك هذه لا تسمى ثقافة إلا إذا ارتبطت بسلوك الجماعة كجماعة لا بسلوك الفرد وحده، والمقصود ليس أية جماعة اعتباطية وإنما تلك التي تفاعلت فيما بينها تاريخيا ضمن بيئة جغرافية واحدة وظروف مشتركة، وعليه فإن لكل جماعة بشرية كبيرة كانت أم صغيرة ثقافتها الخاصة بها، والعالم منقسم إلى مناطق ثقافية متعددة تؤهلنا للحديث عن ثقافات قومية، تضم بدورها ثقافات فرعية أو محلية، تتعدد وتتكاثر في إطار الثقافة القومية الشاملة، ويظل التصنيف فيما بينها نسبيا، كذلك يمكننا الحديث عن ثقافة عالمية هي القاسم المشترك بين الثقافات المختلفة، وهو قاسم يزداد اتساعا في عصرنا هذا (٥)، بفعل وحدة العلم والحركة العلمية ووحدة تداخل النتائج والتأثيرات ووحدة ترابط فروع المعرفة، وتأثير تكنولوجيا الاتصال والمعلومات.

تنعكس الثقافة في وعي الأفراد والجماعات على شكل منظومة متكاملة من القيم الروحية والمعرفية والجمالية والأخلاقية وغيرها، تشكل بمجموعها كلا مترابطا يعرف بالنسق القيمي، ويذهب عالم الاجتماع الروسي غينادي أوسيبوف إلى اعتبار منظومة القيم : مجموعة المعايير أو القواعد العامة المعترف بها من قبل أفراد مجتمع ما، والتي يقارن الناس بواسطتها التفاعلات فيما بينهم، وبواسطتها يجري تنظيم الخبرة الحياتية وترشيد الأدوار الاجتماعية، وهي تضم المستويات الثقافية المشتركة التي يحتكم إليها في تقدير الموضوعات والاتجاهات الأخلاقية أو المعرفية، وتحديد ما هو المرغوب فيه أو المرفوض اجتماعيا، وما هي أشكال الثواب والعقاب، كذلك تضم مجموعة التصورات والمفاهيم الدينامية الصريحة أو الضمنية التي تميز الفرد أو الجماعة، وتؤثر في اختيار الأهداف والطرق والوسائل والأساليب الخاصة بالفعل، وتتجسد في اتجاهات الأفراد وأنماطهم السلوكية ومثلهم ومعاييرهم ومعتقداتهم ورموزهم الاجتماعية.

يجري تثبيت القيم والمعايير طبقا لأهميتها في المجتمع خلال عمليات الإنتاج المادي والروحي، ويتم تناقلها عبر الأجيال خلال عمليات التنشئة الاجتماعية وأشكال الاتصال المختلفة ومؤسسات التعليم والثقافة، وهي تظهر استقلالية نسبية حيال

العلاقات الرأسية، وتتميز باستمرارية مفعولها لفترات زمنية طويلة، وبها تتحدد الأشكال الراسخة للتفاعل الاجتماعي الذي يجري باسم الأهداف الماثلة أمام المجتمع، وعليه فإن المجال الفعلي لوجود منظومة القيم هو دائرة السلوك اليومي للأفراد ومختلف مظاهر التفاعلات الاجتماعية، ففي الأعمال ذات الأهمية الاجتماعية يتجسد جوهر المعايير والقيم في وعي الفرد وتصرفه، وعلى أساس استيعابه لها يتحدد أسلوب تفاعل الفرد مع الأفراد الآخرين والمحيط الاجتماعي بوجه عام.

هكذا تغدو منظومة القيم والمعايير بمثابة الجهاز العصبي في ثقافة أي مجتمع وتنظيمه الاجتماعي، ويغدو استيعاب هذه المنظومة وتمثلها بشكل سليم شرطا من شروط زيادة فعالية الأفراد في بيئتهم ويقول غ. أوسيبوف : « ثمة تبعية مباشرة بين مستوى ثقافة النسق الاجتماعي وبين درجة فعالية تنظيمه الاجتماعي، فبمقدار ما يزداد مستوى الثقافة ارتفاعا، أي بمقدار ما تزداد درجة جعل المعايير والقيم قضية حميمية داخلية لدى النسق الاجتماعي المعني وعناصره، بمقدار ما تكون درجة فعالية عمل التنظيم ودرجة إنتاجيته ومردوده أكثر ارتفاعا» (٦).

الثقافة والاتصالات الجماهيرية

أشكال الاتصال المختلفة منذ حالتها البدائية الأولى وحتى القمر الصناعي، هي التي مكنت البشر من نقل وتداول منجزات الثقافة، وهي التي أتاحت لدور الإنسان المزدوج فيها (المبدع/المتلقي) أن يكون منتجا وفاعلا سواء على مستوى الفرد أو الجماعة أو القومية أو العالم، ومما لا شك فيه أن ظهور وسائل الإعلام الجماهيرية والتطور الهائل الذي شهدته بعد دمج قطاعي الاتصالات والمعلومات، قد أحدث بالضرورة تغيرات في شكل ومضمون الوظائف الثقافية، وعمق ووسع من حجم ونوعية الدور المزدوج للإنسان في عملية الإبداع الثقافي، واختصر إلى حد كبير المسافة بين المبدع والمتلقي على مستوى الفرد والعالم.

فقد عرفت البشرية خلال القرن العشرين من وسائط نقل الثقافة والمعارف ما لم تعرفه خلال تاريخها المديد، كما ظهرت أشكال إبداعية جديدة لم تكن معروفة سابقا كالأفلام والمسلسلات والبرامج الإذاعية والسيناريو والنص الإعلامي وغيرها مما بات يعرف ب «الثقافة الإلكترونية أو الجماهيرية»، ونشطت الحركة الثقافية واجتذبت إليها الكثيرين، وتيسرت إلى حد كبير عمليات التعارف والتبادل والتفاعل الثقافي بين الأفراد والأمم، ليس فقط لدى الأوساط المتعلمة والمثقفة، وإنما لدى الأوساط الشعبية والأمية أيضا، مما أدى إلى كسر الطوق الذي قيد الثقافة حقبا طويلة وقصرها على قلة من البشر لديها المال والنفوذ اللذين يمكناها من الوصول إلى مصادر المعرفة، فوسائل الإعلام الجماهيرية كأدوات لجمع المعلومات وحفظها ونشرها وتداولها، مكنت الإنسان المعاصر من ممارسة حقه في الاتصال والمعرفة، وأتاحت له أن ينال حظه من الثقافة من خارج المؤسسات الرسمية المتخصصة، وقد صار ممكنا للجماهير العريضة أن ترى وتسمع وتتذوق ضروبا من الروايات والأدب والموسيقى، وأن تضيف إلى خبراتها الحياتية معلومات وخبرات جديدة، تمكنها من التفاعل مع مستجدات الحياة والحكم عليها بصورة أفضل.

بيد أن التطور الكبير الذي حققته وسائل الإعلام بعد الحرب العالمية الثانية، لم يكن متكافئا على مستوى العالم، ومنجزاته التي باتت تتطلب إمكانات علمية ومالية وتنظيمية ضخمة، لم تعد بمقدور الأفراد والجماعات الصغيرة وكثير من بلدان العالم الثالث، وكان من نتائج ذلك أن خضعت وسائل الإعلام وما تحمله من رسائل إنتاجا وتوزيعا في الغالب إلى سيطرة احتكارية، سواء تعلق الأمر بالشركات المتعددة الجنسية على مستوى العالم، أم بهيمنة الدولة أو الجماعة على المستوى القومي، وفي كل الحالات بات الإنسان في عصرنا الحالي مبدعا كان أو متلقيا للثقافة وما يتصل بها من معارف ومعلومات، رهين هذه السيطرة الاحتكارية، وباتت الثقافة القومية في حدود العالم الثالث أسيرة الشركات العملاقة المتعددة الجنسيات في عالم الاتصال والإعلام (٧).

تشير إحصائيات اليونسكو إلى أن الدول المتقدمة تتحكم اليوم بوكالات الأنباء الكبرى، وأقمار الاتصالات الفضائية، والترددات الإذاعية، والعقول الإلكترونية، و٩٣٪ من المنتجات الإعلامية التي يتم تداولها عبر أقنية الاتصال والإعلام في العالم، كذلك تشير إحصاءات مكتب المعلومات والتنبؤات الاقتصادية إلى أن الولايات المتحدة الأمريكية تدعمها كندا تحقق ٨٠٪ من الصادرات العالمية في مجال التلفزيون، وأنها تملك تسعة أعشار المعلومات المخزنة في العقول الإلكترونية، وأنها تسيطر على ٢١ وكالة إعلان من أصل ٢٥ وكالة تحتكر الإعلان الدولي (٨)، أما بخصوص شبكة المعلومات الدولية «الإنترنت» التي ولدت في أحضان المؤسسة العسكرية

الأمريكية، فقد عملت الولايات المتحدة الأمريكية منذ البداية على حصر هذه التقنية بها أولا، ومن ثمة بحلفائها حسب أهميتهم ومدى قربهم، وابتكرت لهذا الغرض أكثر من ٢٦ لغة خاصة للتعامل مع أجهزة الحواسب، لم يعرف منها على نطاق واسع سوى أربع لغات، كذلك عملت على هيمنة اللغة الإنجليزية إذ تمثل ٨٨٪ من معطيات الإنترنت مقابل ٩٪ بالألمانية و٢٪ بالفرنسة و١٪ موزع على باقي اللغات ومنها العربية، وفي الولايات المتحدة الأمريكية فقط يتمركز حوالي ٦٠٪ من مجموع الشبكات الجزئية المتصلة بالإنترنت، بينما تحظى أوربا بحوالي ٢٦٪ و١٤٪ لبقية دول العالم منها الدول العربية، ويؤكد المتخصصون بأنه لا يمكن التحكم بخدمات الشبكة ولا المعلومات المنتشرة فيها بشكل مباشر، لأنها شبكة غير مركزية ولا تمر بمراكز سيطرة حكومية، لكن توجد ثلاثة مراكز في أمريكا وهولندا واليابان تقوم بمسؤولية الإدارة وتسجيل العناوين، وتقوم مؤسسة العلوم الوطنية الأمريكية «NS F» بدعمها ماديا، ويدعمها فنيا مجموعة الدعم الهندسي للإنترنت وهي مكونة من مجموعة علماء وخبراء (٩).

الأرقام السابقة تؤكد بوضوح واقع الاحتكار وعدم التكافؤ في النظام الإعلامي العالمي، كما تبين أن إنتاج وتوزيع تكنولوجيا الاتصالات والمعلومات وما تبثه من رسائل، يتركز في أيدي عدد صغير من الشركات الغربية تحديدا الأمريكية، وقد أصبحت هذه الشركات تشكل مراكز وتكتلات متخصصة في مجالي الثقافة والإعلام، وقامت بتدويل صناعة ما يعرف ب «الثقافة الجماهيرية» التي يمكن تمييز منتجاتها المتمثلة في النشرات والبرامج الإخبارية والمسلسلات والبرامج التلفزيونية والأفلام وأفلام الكرتون والاسطوانات وأشرطة الفيديو والجرائد والكتب (١٠) والأقراص المدمجة والبرمجيات وما شابه، ويتم تصدير هذا المنتوج الهائل إلى كافة أرجاء العالم خصوصا النامي منه، حاملا ومروجا للنموذج الثقافي الغربي بكل ما يتضمنه من قيم وتصورات ونمط حياتي كامل متكامل، يمتد من طريقة الأكل والملبس حتى طريقة التفكير، ومن أشكال الإبداع الفني والأدبي حتى طرز العمارة وتصميم المدن، وعبر هذا النموذج الثقافي الذي يقدم بحرفية عالية قائمة على علوم النفس والاجتماع والاتصال وغيرها لتيسير قبوله واستحسانه لدى كافة مستقبليه، يتم حصار واجتياح الثقافات المحلية وخلخلة نسيجها الداخلي وزعزعة منظومة القيم والقناعات لإحداث الاستجابات الذهنية والسلوكية المطلوبة تحديدا لدى الأجيال الصاعدة.

إننا نعيش في عصر نواجه فيه ما أسماه توماس ماك فيل بـ«الامبريالية الالكترونية» والتي عرفها بأنها : «علاقة التبعية التي تأسست باستيراد معدات الاتصال والبرامج الأجنبية ومعها المهندسين والفنيين وما يتعلق بها من برتوكولات ومعلومات، وذلك بخلق الأسس لمجموعة من المعايير والقيم الأجنبية والتوقعات التي يمكن أن تغير الثقافة المحلية وعمليات التنشئة الاجتماعية إلى درجات مختلفة » (١١).

عصر الشبهة والتنميط

مذ دخل الإعلام حلبة الاستثمارات الضخمة والشركات المتعددة الجنسية، لم يعد يعكس حقائق الواقع كما كان مفترضا له بقدر ما بات يصنعها، إنه اليوم يصنع الأحداث الكبرى والمشاهير والنجوم والرأي العام، ويحاصر الثقافات، ويهندس السلوك، ويشن الحروب، ويتدخل في كل شيء مغيبا قضايا ومضخما أخرى وممارسا نوعا من السلطة الحقيقية على مختلف جوانب حياتنا الاقتصادية والسياسية والثقافية، وبتعبير أدق دخل الإعلام عصر الشبهة، وأصبح سلعة يتحكم بإنتاجها وتسويقها رأس المال، سلعة لها مواصفاتها وشروطها وقوانينها الناظمة الخاصة التي تهدف إلى تسوية ثقافية عالمية، أي تسوية للفكر والقيم والذوق وأنماط الحياة والاستهلاك على مستوى العالم، تمهيدا لتوحيد السوق العالمية والدخول في عصر العولمة الذي تمسك بمفاتيحه الولايات المتحدة الأمريكية وحدها دون رقيب قانوني أو واعز أخلاقي.

تجري اليوم محاولات حثيثة عبر وسائل الإعلام لصياغة الإنسان المعاصر وعيا وسلوكا وفق نموذج معد سلفا، وهو ما بات يعرف ب «هندسة السلوك البشري» أي إعادة تشكيله عبر مبدأ الخطوات الصغيرة والخطوة خطوة، وهي المدرسة التي تفوقت بها الولايات المتحدة الأمريكية منهجا وممارسة، وبموجب ذلك ليس مهما ما يكونه البشر أو يعتقدونه، وإنما ما يمكن أن يدفعوا لكي يكونوه ويعتقدوه، وتعتبر أطروحة هارلد لاسول حول الإعلام الدعائي المثال الأوضح على ذلك، حيث يقول : «إن مهمة رجل الإعلام الدعائي هي اختراع رموز هدفية تؤدي وظيفة مزدوجة، هي تسهيل التبني وتسهيل التكيف، وينبغي أن تكون الرموز قادرة على أن تستحث القبول تلقائيا، وينتج أن المثال الإداري الأعلى هو السيطرة على موقف ما، لا بالفرض والإكراه بل بالكهانة» (١٢)، وعلى هذا المستوى يرى

جاك آلون أنه بمقدار ما يقتنع الفرد بأن ما يفكر أو يشعر أو يقوم به إنما هو نابع عن ذاته بمقدار ما يعظم استلابه، والاستلاب كما عرفه هو «أن تصبح شخصا غريبا أكثر من كونك نفسك، وكذلك يعني أن تصبح خاضعا لشخص آخر، أي انسلاخ الشخص عن نفسه ليصبح خاضعا أو حتى متمثلا بشخص آخر»، ولعل تهافت الشابات في الدول النامية بما فيها تلك التي تعاني الفقر والمجاعة على مستحضرات التجميل وآخر صيحات الموضة الغربية حفاظا على أسرار الأنوثة والجمال، ليعتبر أنموذجا ساطعا لنجاح مبدأ هندسة السلوك واستلاب الذات عبر الإلحاح الدعائي الذي باتت تمارسه بامتياز شاشات التلفزة في العالم، بعد أن اتصلت بالفضاء وتبوأت عرش الإعلام، وتصدرت منازلنا شريكا كاملا للحياة.

فمع ظهور وانتشار الفضائيات في السنوات الأخيرة، انتشرت وتكرست الأنماط والأساليب الأمريكية في الإعلام والدعاية، وقد كتب دون فورستا بهذا الخصوص « تتزايد الابتكارات التقنية في كل ما يمت إلى التلفزيون بصلة بدءا بالشاشة ذات النقاء الفائق إلى البث عبر الأقمار الصناعية والتوزيع عبر الأكبل والتقنية المركبة عديدة العناصر والمحطات المتعددة الجنسيات، إنهم يعرضون العالم وعجائبه لقاء دراهم معدودات تسدد شهريا، والمزعج في هذه التداعيات جميعا غياب التفكير والتأمل المتعلق بمحتوى هذا المستقبل البصري الرائع غيابا شبه كامل» واستطرد متابعا «تحت تأثير التلفزيون الأمريكي أصبح الإنتاج التلفزيوني المقرر عرضه إلى العدد الأكبر من الناس، أي إلى الأكثرية، أصبح بسرعة المعيار الكلي الكوني، ونحن نعرف في أوروبا أن شراء المسلسلات الأمريكية أقل كلفة من إنتاج مسلسلات محلية، ولقد أخذت تنتشر في أرجاء العالم طريقة نسخ الأساليب اليسيرة للوصول إلى الجمهور الأكثر عددا، وأخذت صور هذا العالم المثالي تغدو أليفة في عيوننا، فالرياضة أصبحت البديل عن الهوية الجماعية، ومفهوم الفوز هو الأمر الأكثر أهمية كما يبدو في برامج المسابقات المتلفزة وحفلات توزيع الجوائز والأوسكارات أيضا، لأنه من الضروري لهذه البرامج أن تؤدي إلى خلق إحساس بأننا نشهد حدثا استثنائيا نرى فيه فائزا، وإلى نشر جو من الغبطة والحبور يجعل الرسائل الإعلامية أسهل على الهضم»، ولاحظ فورستا أنه «يجري إعداد غالبية البرامج في أمريكا من أجل جمهور شاب، وهي لا تخاطب إلا الجانب غير الناضج لدى البالغين» (١٣).

واختصر روجيه غارودي واقع الفضائيات وأثره على المشاهدين، بقوله : «غابة من الصور المتلفزة تنتصر من بينها جميعا الصور الدامية للأفلام الأمريكية، تدمر الاستمرار وسلطة الانتباه والتفكير، وعادة التنقل من قناة لقناة، تنتج نوعا وحشيا من تركيب الصور، كأنها استمرار للتواصل مع الفظاعة المبتذلة، هذه الاقتحامات الفوضوية لمنازلنا بكلام دون جواب، تحول مشاهدي التلفزيون إلى مستهلكين لصور بلا مغزى إنساني» وقال أيضا : «نحن نعيش مجددا عصر فساد التاريخ وتدهوره - كما كان الأمر زمن انحطاط الرومان وألعاب السيرك التي كانوا ينشغلون بها - بهذا التدهور الموسوم بهيمنة تقنية وعسكرية ساحقة لإمبراطورية لا تحمل أي مشروع إنساني قادر على إعطاء معنى للحياة وللتاريخ» (١٤).

المراجع

١- الخطة الشاملة للثقافة العربية، المجلد الأول، ص (٤٠-٤١)، منشورات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، الكويت ١٩٨٦

٢- د. معن زيادة «حول الثقافة والثقافة القومية»، في مجلة «الوحدة» العدد ٤١ /فبراير ١٩٨٨، ص (١٣٦-١٣٧)

٣- د. معن زيادة «كيف تتميز ثقافات المجتمعات ولماذا» مجلة «الوحدة» العدد ٤٨ /أيلول ١٩٨٨، ص ١٨٦

٤- المختار بنعبد لاوي «الثقافة العربية ومعطيات الواقع الراهن والآفاق المنظورة» مجلة «الوحدة»، العدد ١٠١/١٠٢ ١٩٩٣، ص (٤٤-٤٥)

٥- انظر د. عبد الله الدايم « التخطيط الشامل لتطوير الثقافة العربية، الأسس والأهداف والوسائل » في «الخطة الشاملة للثقافة العربية»، المجلد الثالث/ الجزء الأول، ص ٥٠

٦- غينادي أوسيبوف « أسس علم الاجتماع » دار التقدم، موسكو ١٩٩٠، ص (٩٤-٩٥)

٧- انظر لطفي الخولي « الاشكالية الراهنة للثقافة العربية وعلاقتها بوسائل الإعلام والاتصال » في «الخطة الشاملة للثقافة العربية»، المجلد الثالث/ القسم الثاني، ص (٧٥١-٧٥٣)

٨- عن سيرج ديكور «تنازلات أوربية» في كتاب «نظام التضليل العالمي» ، ترجمة غازي أبو عقل، دار المستقبل /دمشق ١٩٩٤، ص ١٢٢

٩- انظر عبد الملك ردمان الدناني « الوظيفة الإعلامية لشبكة الإنترنت» منشورات دار الراتب الجامعية، بيروت ٢٠٠١

١٠- انظر د. سميح فرسون «الثقافة والتبعية، الغزو الثقافي للعالم» في «الخطة الشاملة للثقافة العربية»، المجلد الثالث/ القسم الثالث، ص ١١٩٥

١١- توماس ماك فيل « الإمبريالية الإلكترونية » عن د. صالح أبو إصبع «وسائل الإعلام العربية والانسلاخ الثقافي» مجلة «شؤون عربية» العدد ١٧، تونس ١٩٨٢ ص (١٧٣-١٨٤)

١٢- انظر د.اسماعيل الملحم «وسائل الاتصال الحديثة ووحدة الشخصية القومية» في مجلة «الوحدة» العدد ٥٤، ١٩٨٩، ص ١٢٢

١٣- دون فورستا «المعيار الأمريكي» في كتاب «نظام التضليل العالمي» ص (٩٥-٩٦)

١٤- روجيه غارودي «ثقافة اللامعنى» في «نظام التضليل العالمي» ص ١٨٦

١٥- د. جيهان رشتي تدفق الأنباء الأجنبية في الإعلام العربي» في مجلة «شؤون عربية»، العدد ١٧، ص ١٨٦

١٦- محمد بو عزي «أي إعلام وفي خدمة من» في مجلة «الوحدة» العدد ٥٤ آذار (مارس) ١٩٨٩، ص ٣٦ .

آمـــال موســـى[*]

في اليوم الخاص بالشعر العربي بإيطاليا

قبل الحديث عن المشاكل والصعوبات التي تجابه المرأة الشاعرة في بلد إسلامي، أريد المرور بشكل خاطف والتوقف عند الروابط بين الحضارتين الغربية والإسلامية ، التي يبذل الحاضر كل ما في وسعه من أحداث ليدحض وجودها، وتاريخ إقامتها.وهو الموضوع العام لهذه التظاهرة التي ينظمها فضاء المتوسط في مدينة قظ ساستري لوفونت.

طبعا المجال لا يتسع للقيام بجرد واسع حول مظاهر تلك الروابط التي تتجلى في التلاقح والأخذ والعطاء، والتأثير والتأثر، ولكن مع ذلك فإن أقل ما يمكن من الومضات يعتبر كافيا لاسترداد بعض الضوء والتشويش قليلا على العتمة المهيمنة.

يرى المؤرخون بأنه من جامع القيروان تولد جامع قرطبة. كما أن الأسبان قد كانوا كلما استرجعوا مدينة إلا واستبقوا فيها المهندسين والمعماريين والبناءين والمزوقين والنجارين والحدادين والمصورين والموسيقيين، وأمروهم ببناء كنائسهم ومدارسهم وأديرتهم وقصورهم على النمط الإسلامي ، مع بعض تعديلات تقتضيها العقيدة النصرانية. وقد سمي هؤلاء الفنانون المسلمون بالمدجنين نسبة إلى الفن المدجن الذي عم أوروبا وأمريكا.

اهتمت كذلك، كثير المراجع التاريخية بنشاط حركة الترجمة في العهد الفاصل لما بين عهد الدولة الأموية إلى عصر المأمون العباسي حيث ترجمت أغلب الكتب اللاتينية ثم ترجم العرب المسلمون تراثهم العقلي وما أضافوه من علوم ومن آداب ومن موسوعات إلى اللاتينية وكونوا طبقات من المترجمين الإيطاليين والإسبانيين. وتم نقل المعرفة الإسلامية والعربية إلى أوروبا بواسطة مدرسة سالرن وجبل كسيف وكريمونة في إيطاليا وطليطلة.وفي العلوم الإنسانية تحديدا استفاد الغرب من ابن خلدون كعالم اجتماع وكمؤرخ وكديمغرافي أيضا بالرغم من أن أعلام غربية عديدة تصر، على اعتباره مؤسس علم العمران البشري لا علم الاجتماع. وفي الفلسفة فإن آثار الكندي وابن رشد أصعب من أن تمحى أو أن يتم تحاشيها. وشعريا، تمكنت ناقدة إسبانية لا أستحضر اسمها وحدثتني عنها الشاعرة الاسبانية كلارا خنيس من إظهار تأثر دانتي بأبي العلاء المعري. كما أن أشعار غوته الشاعر الألماني الكبير تكشف تأثر الرجل بالثقافة العربية والتصوف العربي الإسلامي وقوة علاقة بالنص القرآني وبتراث ابن عربي تحديدا. وأعود الآن إلى السؤال المطلوب مني الإجابة عليه : ماهي الصعوبات التي تلاقيها امرأة شاعرة في بلد إسلامي ؟

من الصعب جدا الحديث بإخلاص مطلق حول الشاعرة التي تنتمي إلى بلد إسلامي، ذلك أن الفضاءات الثقافية مختلفة حتى وإن انتمت كلها إلى نفس الثقافة فصعوبات شاعرة خليجية ليست هي نفسها صعوبات شاعرة من المغرب العربي وهكذا دواليك ولكن مع ذلك يمكن رسم ملامح لصورة أرجو أن تكون صادقة إلى حد ما.فمن خلال مشاركتي في مهرجانات شعرية أقيمت في مصر وسوريا والمغرب وعمان وقطر ولبنان، أستطيع القول بأن الشاعرة العربية المسلمة تكتب في الحب وفي الغزل وفي قضايا الأمة العربية والإسلامية وعلى رأسها القضية الفلسطينية لدينا فدوى طوقان كرمز لشاعرات القضية. وسعاد الصباح ولميعة عباس عمارة شاعرتان في الحب وفي الغزل. ولدينا شاعرة وناقدة تسمى نازك الملائكة ساهمت في التأسيس لقصيدة التفعيلة. وشاعرات أخريات كثيرات ولعل هذه الأسماء لدليل على أن عالم الفن الشعري يقوم على الفرادة وعلى الموهبة مهما كانت المعطيات

[*] شاعرة من تونس

الخارجية المتمثلة في الانتماء الديني والثقافي والعرقي. وربما لو قمنا بعملية إحصاء لعدد الشاعرات اليوم في العالم الإسلامي لأصيب الغربيون بالدهشة، فمثلا في تونس لدينا العديد من الشاعرات خاصة بالنسبة إلى الجيل الجديد حيث تبرز الرغبة قوية في كتابة الشعر وفي النشر وفي إصدار الكتب والمشاركة في الأمسيات الشعرية. بالنسبة إلى التجارب التي تمكنت من التموقع نذكر فضيلة الشابي وزهرة العبيدي وجميلة الماجري ونجاة العدواني وفوزية العلوي وإيمان عمارة ورجاء بن حليمة والملفت للانتباه هو أن كل هذه التجارب مختلفة عن بعضها البعض، مع العلم بأن جيد الشعر كما في كل المدونات الشعرية دائما قليل.

بيت القصيد أن طفرة من الشاعرات تغزو اليوم الشعر العربي تتمظهر في العدد الكبير للشاعرات وفي الملتقيات الخاصة بهن. كما أن كم الشاعرات قد ساهم في ولادة جيل من الناقدات أيضا.وأغلب الشاعرات العربيات اليوم يكتبن قصيدة النثر أي قصيدة بودلير ورامبو ولقد نجحت تجارب عديدة في الإضافة إلى أنموذج قصيدة النثر ونذكر هنا ميسون صقر من الإمارات ولينا الطيبي من سوريا وفاطمة قنديل من مصر وإيمان مرسال من مصر وهدى أبلان من اليمن وفوزية السندي من البحرين وسعاد الكواري من قطر ومرام المصري من سوريا بالتالي يمكن الاستنتاج بأن الشاعرة العربية تساهم في تشييد روابط شعرية بين الغرب والعالم الإسلامي من خلال انخراطها في قصيدة النثر وتعريب روحها وقيمها مع القناعة بأن القيم الجمالية والإنسانية فوق الحدود العرقية والدينية والحضارية.

كما أعتقد أن الصعوبات التي تعيشها الشاعرة سواء في بلد إسلامي أو بلد غربي هي نفسها لو تناولنا تلك الصعوبات المتعلقة بالعملية الفنية في حد ذاتها. أما تلك الصعوبات الخاصة فيمكن حصرها في صعوبة النشر التي تشترك فيها مع الشعراء الرجال، إضافة إلى أن كثيراً من النقاد يتهربون من الكتابة على تجارب الشاعرات خوفا من التورط في إشاعات معينة لذلك نجد نقاداً مقتنعين بتجربة معينة إلا أنهم خيروا الحياد النقدي ويكتفون بالنبش في الشاعرات الطاعنات في السن والكبيرات في القيمة الفنية مثل فدوى طوقان ونازك الملائكة إن تهمة كتابة الرجال للنساء رائجة في الثقافة الإسلامية العربية: فنزار قباني يشاع أنه كاتب قصائد سعاد الصباح. وأخيرا لعلكم سمعتم بإشاعة رخيصة دوت في الإعلام العربي تتهم أحلام المستغانمي الروائية الجزائرية بأنها لم تكتب رواية ذاكرة الجسد وأن الذي صمم معمارها الروائي هو الشاعر العراقي سعدي يوسف. إنه جو من اللاتصديق بأنه يمكن لأمرأة أن تكون مبدعة في الشعر وفي الأدب.وأظن أن مثل هذه التهم منتشرة أيضا في الغرب، لذلك فإني سأتجاوزها إلى نقطة أخرى أراها أكثر أهمية لكونها تمس جوهر العملية الفنية الشعرية، وتدير ظهرها لثرثرات الهوامش.إن المشكلة التي تعترض الشاعرة العربية اليوم هي كيف تتحول من موضوع للقصيدة لطالما كتب فيه الرجل الشاعر إلى ذات لغوية تفعل فعلها في اللغة وتشيد معمارها الخاص من خلال تقمص دور الفاعلة اللغوية.إن هذه المسألة تعتبر الحجر الأساس في القصيدة التي تكتبها امرأة، أي كيف تنسحب ذات الشاعرة على القصيدة بشكل يفرز أنوثة شعرية تكون قادرة على مجابهة الذكورية الشعرية ذات التاريخ الطويل العميق. وإذا قلنا بأن الاختلاف والتنوع يثريان الفن ويزيدان في تعداد القيم الجمالية ، فإني أظن بأن الشاعرة المنتمية إلى بلد إسلامي يمكنها أن تنحت قصيدة مختلفة تتغذى من مرجعياتها الثقافية الخاصة. وفي تجربتي الخاصة استفدت كثيرا من القرآن ومن الجماليات التي يشتمل عليها وذلك كنص غني بالعبارات وثري بالصور وتتوفر فيه كل التقنيات التي نحتاجها للبلاغة وللرمز وللتورية. كما استفدت أيضا من التجارب الصوفية التابعة لابن عربي والحلاج وقد انتبه الشاعر جوزيبي كونت في تقديمه لترجمة قصائدي إلى ذلك وأرجو أن يسعفنا الوقت لقراءة البعض من قصائد ذات المنحى الصوفي. إن الشعر كنص مفتوح على الأساطير والنصوص المقدسة والمعارف والتجارب المختلفة ، بإمكانه أن يكون قناة للحوار بين الحضارتين المتخاصمتين حاليا. كما أن الشعر رغم عراقته فإنه يعيش اليوم شبابه الجديد مراهنا على كم هائل من الدهشة الشعرية مازال نائما في أعماق المرأة الشاعرة سواء في الغرب أو في العالم العربي الإسلامي.أيضا الشعر هو وليد المعاناة المختلفة الوجوه والدرجات لذلك فإن الصعوبات مهما كان عددها أو نوعها فهي محرضة على الشعر وليست حائلة دونه.

ساستري لوفونت

٢٠ سبتمبر ٢٠٠٣

نص مقدمة الترجمة الإيطالية بقلم الشاعر جوزيبي دي كونتي وقام بتعريبه الرداد شراطي**

* صدرت الشاعرة آمال موسى ديوانها ببيت المتنبي:

وكم جبال جبت شاهدة أنني أل

جبال وبحر شاهد أنني البحر

وبهذه العتبة تفصح الشاعرة الشابة والمتميزة، للقارئ الإيطالي الذي يتعرف عليها لأول مرة، عن جذورها الشعرية. إنها عتبة تعتمدها منطلقا لبحث ذاتي يتفيأ التجديد. وبذلك تواصل مسالك الشعراء

السابقين عنها أمثال أدونيس ومحمد بنيس. يقوم بيت المتنبي على تماه بين الذات والعالم أساسه تمجيد الذات، وهذا ما جعلني أستحضر أبيات أحد شعراء الفرس جاء فيها «قلت لها لمن تنتمين أيتها المتوهجة؟ إليَ أنتمي أنا المتفرد، قالت. أنا العشق والعاشق والمعشوق/ أنا المرآة ، التوهج والعين التي تبصر الخفي.» عند ما أقرأ قصائد آمال موسى ينتابني إحساس مربك. أجدني أمام غناء خالص وراق تسمه سهولة متمنعة. وهو يقوم على مادية العالم التي تذوب أو تلتبس بما هو روحي. في قصائد آمال موسى ندرك علاقة الواقعي بالروحي وتداخلها في نسيج يتقدم بوصفه تعاليم رفيعة يلقنها الشرق لمجتمعاتنا التي لازالت ديكارتية.

يتدفق الماء في كل قصائد المجموعة الشعرية « أنثى الماء» يغمرها ويجعلها ترشح قطرات تبللنا وتروينا خيول الماء تثيرها الأنا – الأنثى التي تأخذ لون الماء فتتحول نبعا : « فز بمائي قنينة / فهذه الأنثى تستضيف الصيف.» الماء ضالع الحضور في المجموعة الشعرية. إنه صليل سري، يسعد بصداقة الأعماق. وبالحجر ينبهر. يتقفى خطوات سيدة فترتديه. الماء ما سيغمر الربع الأخير. كل شيء منذور للتدفق. سيل يعكس ألوانا في « قصائد ترى الأنثى حبلى بنهر مسجور » ، وفيها يتكشف أن إلهاً خلق الأنثى ليخبئ فيها الماء. ومن ثم « فكل الإناث يمتن غرقى».

هذه القصائد التي تفيض أنوثة لا تقتصر على الماء فحسب، بل تحتفي أيضا بالجسد والجوهر انطلاقا من رؤية مجازية تنهض على الاستعارة. كما لم يمنع الماء النار من الحضور في الديوان. فهي على ندرتها تسري في القصائد ، تؤجج الأنثى. تفتحها على أسئلة وجودية عنيفة « أي رجل يتحملني» أي امرأة تستأنس برفقتي / أي طفل لا تقتله دهشتي/ أي أب ينجب شبيهتي/ للأنثى في الديوان وعي بكل عناصر الوجود المتفاعلة في دواخل الكائن، وهي تلقن ذلك جيدا لمن يأتي باسطا كفيه إلى نارها وهوائها وترابها ومائها الذي ينقاد متدفقا.

ثمة أبيات في المجموعة الشعرية بلغت فيها الاستعارة بهاء لا يحد ، على نحو ما نجده في قول الشاعرة « فوق أناملي/ على صهوة أحداقي/ أحملني قماطا/ بالاستناد إلى الاستعارة تخضع الشاعرة الجسد إلى تحويل جذري. هذه علاماته : الكتفان وكران/ واحد لليمامة/ وآخر للصقر الناعس. النهدان خميرة/ الخصر كوكب بدور حول غزالة/ اليدان جرتان مسجورتان/ السيقان مدن ضاقت بمواعيد العشاق/ الأصابع تمشط ضفائر القصيدة.

لا تتحدث المجموعة الشعرية « أنثى الماء» عن الجسد إنما تمتلكه. إنه مادة القصائد، به تجمع بين الحلم واللانهائي وتفتح إمكان العشق في نداء يتأسس على العطاء. الكون كله يغدو جسدا تهبه الأنثى صفات إنسانية ، إنطلاقا من قوة الاستعارة والغناء المتمنع عن البوح. هكذا يأتي الليل على كف سيدة « ناعسا» مثل طفل أو انعكاس فضي لضوء القمر. من يقرأ هذه القصائد الزاخرة بالصور المناسبة والرموز الباذخة والتوغل في أدغال التخيل والإيقاعات السحرية والتعابير الباهرة والصيغ الفعلية والمرعشة يجد نفسه، طورا، منقادا لإنسياب شعري ولصوت شعري يجعل آلام الحاضر المتوتر والمأساوي تتلاشى، وطورا آخر أمام غناء خالص : « في الليل/ على صدر البحر/ ولدنا منذ القديم/ نحن الاثنين. » غناء يستحضر أصوات شعراء كبار أمثال سافو والشيو وغيرهما ممن تحكمهم صلات وثيقة بالبحر الأبيض المتوسط والثقافة العربية ككواسيمودو وأونكاريتي اللذين طبعا الشعر الإيطالي بمسميهما الخاص في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

في «أنثى الماء» تبلغ بعض القصائد ذروة الغناء الشعري. ففي قصيدة «صور بلا إضاءة» تلجأ الشاعرة إلى اللعب السحري في منطقة بين التقاط آلة التصوير وحركية الجسد، بين الإنعكاس المرآوي والأصل المتمنع لا في المطلق. بهذا اللعب ندرك أن الذات الكاتبة أنثى منخرطة في حاضرها، تقيم في الشعر كما في الواقع تواجهه وتتحداه

وفي شعر آمال موسى نصاحب مواضيع تتعالق وتتعاقب معلنة حضورها القوي. ففي هذا الشعر نقرأ الجنون آليته والرغبة والمنحى الإيروتيكي. فالصوت الذي يردد «أناي/ الجملة/ أناي الكثيرة/ أناي البيضاء» يحل في صورة «كاهنة الجنون» التي تجعل التيه شيمة. صوت يقيم في مكان مجهول ويصير نجمة الصباح في الصحراء ، وينام في البلور ثلاثة فصول.

باستعارة باذخة تواصل الشاعرة صقل تعابيرها. فالجنون يغدو انبهارا والتيه سفرا بين الضوء والعتمة. كما تشع الرغبة في صور التصوف العتيقة. أما صورة الوردة وقدح الخمرة فتستحضر أشعار ابن الرومي وحافظ الشيرازي.

يشغل النزوع الإيروتيكي في القصائد بوصفه فتقا فجائيا مثيرا ، يغذي دوما مسالك قصيرة إنها مسالك محجوبة ومسجورة حد الإنهمار عشقا.

وبين تماس الجسدين يقوم «برزخ» تزع الإيروتيكي تحكمه موجهات روحية كما في كل الشعريات الممتدة من المغرب العربي إلى الهند، يتأسس بسرعة خاطفة. يحتفظ بغموض متمنع عن الاخفاء، ويتفيأ ما وراء الاجساد لملامسة التعالي والمطلق على نحو ما نجد في قصيدة «خمرة القيوم» الحافلة بالصور الحسية التي يبلغ فيها الجسد مداه.على الغرب إعادة التفكير في ذاته ليتسنى له أن يفهم هذا الشعر ويعشقه ، وليتأتى له أن يرى ما ينتمي إليه. وبرؤيته سيسلك الدروب المنسية بغية مواصلة الرسالة الجمالية والروحية للتعالق الثقافي الذي سنه شعراء مضيئون أمثال غوته وفيكتور هيجو وشيلي رسالة يتعين علينا معانقتها.

* * * *

• عن دار نشر سان ماركودي قويستينياني (San Maroc qui Giustiniani) صدرت ترجمة شعر الشاعرة التونسية آمال موسى إلى اللغة الإيطالية، وذلك تحت عنوان « أنثى الماء : في مملكة الذات».

وتعتبر هذه الترجمة التي أتت على أكثر من ١٢٥ صفحة، الأولى من نوعها بالنسبة إلى الشاعرات العربيات، في حين أنه فيما يتعلق بالشعراء العرب، ترجمت الدار لكل من الشعراء أدونيس وعبد الوهاب البياتي ونزار قباني وأمجد ناصر ومحمود درويش ومحمد بنيس وعباس بيضون.

** مترجم من المغرب

ققنس لأحمد بوزفور:
الكتابة وصناعة المعنى

صدوق نور الدين ★

مقدمة

تأتي «قِقنس» المجموعة الأخيرة لـ(أحمد بوزفور) بعد فترة بياض طويلة، أقول بعد آخر اصدار له: (صياد النعام)، هذه المدة الفاصلة قد تكون لها مبرراتها غير الممكن التكهن بأسبابها إلا من طرف المؤلف ذاته. إلا أنه يمكن القول بأن كم النصوص المحتواة داخل المجموعة قليل إذا ما قيس بمدة التوقف.. على ألا يغيب عن تصورنا كون أحمد بوزفور يعد من محككي الكتابة القصصية بالمغرب. إنه يكتب النوعي لا الكمي. وهو ما يبرز على مستوى تشكيل القصة القصيرة، وكيفية بنائها. وهذا يعكس السمة التجريبية التي انطبعت/ تنطبع بها قصص أحمد بوزفور ككل، ومنذ مجموعته الأولى: النظر في الوجه العزيز (١٩٨٣).. على ان عملية تلقي نصوص هذه المجموعة بالذات، يبين عن تفاوت، سواء من حيث المادة او نمط صوغها.. وهذا في الجوهر يجعل الانسجام بين مكونات المجموعة غير حاصل، وكأن القاص بصدد بحث عن المغاير والمختلف، بعد مرحلة شكلية باتت شبه مستهلكة ان لم نقل متشابهة.

في الكتابة القصصية:

يمكن القول بأن البناء الذي خضعت له «قِقنس» يتأسس على قاعدة التشظي.. أفهم الأخير، وفي هذا المقام، كتداخل.. بيد أن الهدف منه التنويع بين الاجناس.

أ/ المتن والهامش:

يغلب على معظم القصص الواردة في المجموعة، كون بنية تشكلها تتألف من متن وهامش، المتن هو المادة المحتواة والمعبر عنها كمعنى منتج، والهامش يتمثل في التفسيرات التي تصاحب المادة.

ان طبيعة التشكل تراثية، على اساس أن أحمد بوزفور يعمل على تجدير الكتابة القصصية الحديثة في التراث.. وهنا يمثل هاجس الشكل بقوة.. اقول هاجس البحث عن الجديد.

ب/ بين القصة والمقالة والبحث:

إن ما يقودنا اليه التقسيم: متن وهامش، التداخل بين جنسين شبه متنافرين: القصة كخيال مكتوب، والمقالة ككتابة متخيلة فالمتلقي يتكسر أفق انتظاره في الحالة التي يتولى فيها صناعة التفسير القاص ذاته. إنه يجمع بين الحكي وملء الثقوب او البياض الفارغ، وفي صوغ عملية التفسير نقف على:

١/ الذاتي الخالص.

٢/ والأدبي في دقته اللغوية وشرطه العلمي.

هذا ما نعثر عليه مثلا في

★ .ناقد من المغرب

النصوص:

- **تعبير الرؤيا.**
- **ققنس.**
- **الصفعة.**

إن الكتابة القصصية وفق هذه الصيغة تذكر بما ألفناه في النصوص البورخسية، حيث يبدو التداخل أكيدا، وحيث يصعب رسم الحدود بين الخيالي والواقعي.

ث/ الشاعر القاص:

أعتقد وقد أكون مخطئا، بأن قوة أحمد بوزفور وليدة تلقيه /تدريسه/ تفاعله وجنس الشعر قديمه وحديثه. لذلك تبدو نصوصه ذات بناء موسيقي، إلى كون وحدات قصصية وصفية داخل هذه المجموعة بالذات، تنطبع بسمة التوقيع الى حد الرومانسية:

بم تحلم البالرينا؟ بأن تكون لها أجنحة؟ بأن تطير؟
ربما تحلم بالحليب: ثوبها الأبيض الحليبي، والضوء السائل
المتخثر الأبيض والموسيقى المهروقة كلا، المسكوبة كالحليب. ربما كانت البارينا تحلم بأن ترضع العالم أو أن ترضعه. ربما كانت تحلم بأنها هو وأنه هي.(ص٢٦)
وحين تدخل ناتاشا، تنفرج لها الجموع المحتشدة ويخلو لها جزء
من حلبة الرقص الواسعة تدور فيه كالفراشة بثوبها الأبيض الناصع
المطرز بالدانتيلا والكاشف في أعلاه الضيق عن عنقها الناحل وأعالي
صدرها الناهد. وفي أسفله الواسع المستدير عن ساقيها العصفورتين
اللتين تنقران خشب الحلبة اللامع نقرات العازف.(ص٤٤)
لا تسكت
ابك
لا تبك الأمس ولا تبك اليوم
ابك الآتي
فالآتي لا دمعة في عينيه
والآتي لن يلقى أحدا يبكيه
والآتي مهجور من أبويه. (ص٥٢-٥٣)

في صناعة المعنى:

إن البناء متن/ هامش، حكاية/ تفسير، لا يلغي آلية التأويل النقدي، وانما يفعلها، بهدف انتاج المعنى، ويمكن القول بأن القصص الواردة في ققنس تدور حول التالي:

١/ الحلم. ٢/ الطفولة. ٣/ الموت.

هذه القاعدة تجعل المجموعة، أقرب الى السيرة الذاتية الموزعة عبر قصص. فالحلم يتجسد على امتداد أغلب النصوص ويكفي التمثيل بـ:

- **تعبير الرؤيا.**
- **ققنس.**
- **غيابات القلب.**

ذلك ما يهيمن على هذه النصوص الفعل: رأى، بل إن اسناده لضمير المتكلم يتواتر والصيغة:

رأيتني أعمى. (ص٧)
رأيتني أولد. (ص٣٤)

أو على النمط التالي:

لم أتذكر الحلم. (ص٣١)
جاء في المنام وقال لي. (ص٤٩)
سنة خامرته ولم ينم، كصفعة باب
أو كهبة ريح.. (ص٥٥)

ويحق القول بأن تعبير الرؤيا تبدأ حسب تقسيمها بالحلم، وتنتهي بالهوامش التي هي تفسيرات الحلم، فيما ققنس تستهل بالحلم وتتلوه تعليقات الحالم ثم التفسير، وفي الختام تفسير التفسير. وأما غيابات القلب فتبدأ بالحليب وضمنه «لم أتذكر الحلم» ليتلوه الحلم فالنمر.

إن الثابت في الكتابة مادة الحلم.. وهو يقترن بالذاكرة كماض يتشكل من قضايا وحوادث ومن أفكار.. هذه تستدعى لتعبر عن زمن محدود ودقيق هو الطفولة، بما هي أهم مرحلة في حياة الانسان. يرد في ققنس:

إن الطفولة مجرة بعيدة. والضوء الذي يصدر
عن احداثها لا يصلنا إلا بعد زمن طويل من
انقضائها. لذلك لا نرى الطفولة حقا إلا في
الشيخوخة. ولا يحس بالطفولة في كل شيء
إلا الشيوخ. (ص٢٤)

لذلك، فان مادة الاشتغال زمنية استعادية. إنها الكتابة عن الطفولة الهاربة، إذا ما أشرنا الى كون ضمير المتكلم يتكسر أحيانا باللجوء الى الغائب بعيدا عن الموازاة بينه والكاتب نفسه، ولئن كانه. على ان في سياقات أخر يتم التقنع، حيث ان القناع رمز لذات الزمن ونفس المرحلة:

وجه الطفل ينظر الي، يتفرس في، كما لو كان
وجهي مصبوغا بالألوان، أو شاشة تلفزيون، أو
شارعا تحت شرفة، أو ربما مرآة، مرآة سحرية
يرى فيها الطفل وجهه وما وراء المرآة في وقت واحد.(ص٥٧)

وجهي خلف القناع؟ أم القناع خلف وجهي؟ كما لو كان
وجهي الظاهر قناعا، والقناع الإفريقي الأسود الكامن هو
وجهي الحقيقي. (ص٥٧)

إن الطفل يتمرأى في آخر ويتجسد من خلاله.

على أن ما يمكن الانتهاء اليه كون التلقي الخيالي وليد لحظة الحلم. وهذه ترتبط اساسا بالطفولة المستعادة زمن الشيخوخة:

أحلم بأنني طفل في المهد وأنني أبكي.(ص٥٢)

إن ما تحيل عليه الشيخوخة الموت. هذه الموضوعة، تبرز بشكل لافت داخل المجموعة، وأرى أن للعنوان دلالته. ذلك ان في رمزية ققنس ما يدل من جهة على الموت، وعلى التميز بحسن الصوت من ثانية.. والحسن قتل للذات كما للآخر. وبالتالي فهو الانمحاء بالاتيان على الموجود.

على ان مظاهر تجليات الموت تتمثل داخل المجموعة في الاحساس بالعزلة، الخواء، المرض، الى الحسرة على ما كان ولم يعد موجودا.

إن الزمن في هذه الحالة يعادل الحنين.. والأخير لا يكتمل إلا باستعادة الزمن الطفولي ضدا على شيخوخة غير مرغوبة.. ويمكن القول بأن المعجم المصاحب لهذه الموضوعة سلبي، حيث يتناسل وبصيغ مختلفة داخل هذه القصص.

هناك في الطرف الآخر للمدينة، ساهرا وحده وبدون تلفزيون. يخلع نظارتيه ويمسحهما ثم يعيجد المسح.
كأن قصر/ سوء
ضعف النظر، كأن الشيخوخة/ المرض/ الوحدة/ انعدام المعنى..
ذرات غبار على زجاج النظارة يمكن مسحها فيعود الزمان الى الوراء
وتعود الفرص التي ضيعها متاحة دانية يمكن رؤيتها بالعين الكليلة
ولمسها بالكف الخشنة وانتهازها بالجسد الهرم. (ص٢٨)

ويتحول استجلاء مظاهر الموت من الذاتي المباشر، الى المجرد الذي يتجسد في نوعية التفكير في الموت، حيث يمثل حس المقارنة بين زمنين: زمن عادي، وآخر عولمي استهلاكي يسهم في قتل الابداع والخلق، وذلك بتوفير كافة المتطلبات.

إن التفكير يتحقق:

١/ بالتفكير عن علاقة الابداع بالموت.
٢/ بتقييم المرحلة الراهنة.
٣/ بكشف العلاقة بين الموت والأشياء الجميلة.

إن تلقي ققنس في ضوء المنجز السابق، أو في حياد عن ذلك، يوصل الى ان كتابة القصة لدى أحمد بوزفور لا تتم إلا في محيط من المرجعيات، وهو ما يرهنها في دائرة من التجريب الجمالي المتفاوت بين نص وآخر، على أن البارز في هذه المجموعة، طابع التفاوت بين نصوصها علما بتباعد زمن الكتابة. وأعتقد بأن القاص يبحث عن نقلة مغايرة لمسار بات مألوفا عنه/ ولديه..

صدرت هذه المجموعة عن حلقة مجموعة البحث في القصة القصيرة بالبيضاء/ المغرب (٢٠٠٢).

الثقافة الغربية تبدي إخفاقاً مؤسفاً
في تخيل الثقافات الأخرى

تيــري ايغلتــون

ترجمة : خالدة حامد★

يصعب مقاومة النتيجة التي مؤداها أن كلمة «ثقافة» فضفاضة بإفراط وضيقة بإفراط على نحو تغدو فيه غير مفيدة إلى حد كبير ؛ فمعناها الأنثروبولوجي سيشمل كل شيء بدءاً بتصفيفات الشعر وعادات الشرب، وصولاً إلى الكيفية التي يمكن بها مخاطبة ابن عم والد الزوج، في حين يتضمن معناها الجمالي كما عند ايغور سترافنسكي(١) Igor Stravinsky، ولا يتضمن الخيال العلمي، لأن الأخير ينتمي للثقافة الجماهيرية mass أو الشعبية popular وتلك فئة تتأرجح، بصورة مبهمة، بين ما هو أنثروبولوجي وما هو جمالي. وعلى العكس من ذلك، قد يجد المرء أن المعنى الجمالي مضبَّب أكثر مما ينبغي، والمعنى الأنثروبولوجي عسير أكثر مما ينبغي. أما المعنى الآرنولدي(٢) Arnold للثقافة، الذي يعدها كمالاً وعذوبة وتنوراً، وأنها افضل ما تم التفكير به وقيل، وانها النظر إلى الشيء كما هو في الواقع، وما إلى ذلك، فهو غير دقيق على نحو يبعث على الإرباك.

وهكذا فنحن مُسلّمون هنا بأننا واقعون الآن في شَرك بين تصورين للثقافة، أحدهما واسع إلى حد يبعث على العجز والآخر صارم بصورة مربكة، وتتمثل حاجتنا المُلحة بتخطي الاثنين. وتلاحظ مارجريت ارشر Margaret Archer ان مفهوم الثقافة أبدى «اضعف تطور تحليلي لأي مفهوم أساسي في السوسيولوجيا، كما انه مارس أكثر الأدوار تذبذباً في النظرية السوسيولوجية»(٣). ولعل توكيد إداورد سابير Edward Sapir ان «الثقافة تُعرَّف بحسب أشكال السلوك، وأن مضمونها يتألف من هذه الأشكال التي توجد بأعداد لا حصر لها»(٤) هي الحالة الملائمة هنا. وهكذا قد يبدو من الصعب اللحاق بتعريف فارغ ذي بريق أكثر.

فما مقدار ما تتضمنه الثقافة بوصفها طريقة حياة، وفي أية حالة كانت ؟ أيمكن ان تكون طريقة حياة ما واسعة ومتنوعة إلى حد لا يسمح بالحديث عنها بوصفها ثقافة، أم هل تكون صغيرة إلى الحد نفسه؟ يرى ريموند وليامز Raymond Williams ان مدى الثقافة «متناسب مع مساحة اللغة، لا مساحة الطبقة(٥) class، على الرغم من إمكانية الطعن في هذه المسألة ولا ريب لان اللغة الإنجليزية تمتد فوق مساحة شاسعة من الثقافات، كما ان ثقافة ما بعد الحداثة تغطي نطاقاً متنوعاً من اللغات. فالثقافة الأسترالية، مثلما يذكر اندرو ميلنر Andrew Milner، تتألف من «طرق أسترالية متميزة في إنجاز الأمور: الشاطئ beach، وحفلات الشواء، وعادات الزواج، والماكزمو(٦) machismo و[مسلسل] جاك الجائع Hungry Jack، ونظام التحكيم وقوانين كرة القدم الأسترالية»(٧) لكن لا يمكن ان نأخذ كلمة «متميزة» بوصفها تعني خاصة بـ«peculia» لأن الماكزمو لا تقتصر على استراليا فقط، وكذا الحال مع الشواطئ، وحفلات الشواء. وهكذا فان القائمة التي يقدمها ميلنر تخلط بين فقرات خاصة باستراليا، وأخرى غير خاصة بها تتوافر فيها بأعداد كبيرة. فـ«الثقافة البريطانية» تتضمن قلعة وورويك(٨) Warwick، لا مصنع أنابيب الصرف الصحي، و[تتضمن] غداء الفلاحين، لا أجورهم. وعلى الرغم من الهيمنة الواسعة التي شهدها المعنى الأنثروبولوجي، كما يبدو، ثمة شعور مفاده أن بعض الأمور دنيوية بإفراط إلى الحد الذي لا يمكن أن نعدّها فيه ثقافة، في حين يُستشعر أن البعض الآخر غير متميز بإفراط. وما دام البريطانيون يُصنّعون أنابيب الصرف الصحي بالطريقة نفسها التي يُصنّعها بها اليابانيون، ولا يرتدون زياً وطنياً خاصا، ولا يترنمون أثناء العمل بأغانٍ تراثية تبعث النشاط، لذا فان تصنيع أنابيب الصرف الصحي يخرج من فئة الثقافة بوصفه واقعيا بإفراط، وغير محدد بإفراط. ومع ذلك، فقد تنطوي ثقافة النوير(٩) Nuer أو الطوارق Tuareg على اقتصاد القبيلة أيضا. وإذا كانت الثقافة تعني كل ما يشيده الإنسان، عدا ما تمنحه الطبيعة، فعندئذ لابد ان يتضمن ذلك، من الناحية المنطقية، الصناعة إلى جانب الإعلام، وطرق تصنيع الدمى المطاطية إلى جانب

★ باحثة ومترجمة من العراق

أساليب ممارسة الحب أو التسلية.

ربما تعجز ممارسات معينة مثل تصنيع أنابيب الصرف الصحي عن ان تكون ثقافية لأنها ليست ممارسات تدليلية signifying ، وهذا تعريف سيميائي للثقافة شاع، لبرهة من الزمن، في السبعينيات. فكليفورد غيرتز(١٠) «Cliford Geer، على سبيل المثال، يرى الثقافة شبكات تدليل webs of signification يتم فيها تعليق الإنسانية(١١). ويكتب وليامز عن الثقافة انها «النظام التدليلي الذي من خلاله يتم إيصال نسق اجتماعي، وإعادة إنتاجه وخبره واكتشافه»(١٢). ويكمن خلف هذا التعريف معنى بنيوي لطبيعة التدليل الفاعلة التي تتلاءم مع إصرار وليامز ما بعد الماركسي على أن الثقافة أساسية للعمليات الاجتماعية الأخرى، لا محض عاكسة أو ممثلة لها. إن لمثل هذه الصياغة مزية كونها محددة بما يكفي لتعني شيئاً: أي «التدليل»، إلا أنها واسعة بما يكفي لتكون غير نخبوية؛ فمن الممكن ان تتقبل إعلانات عن فولتير والفودكا لكن إذا كانت صناعة السيارات تقع خارج نطاق هذا التعريفات، فان الأمر ينطبق على الرياضة أيضاً لأنها، مثل أية ممارسة إنسانية، تشتمل على تدليل لكنها قلما تكون ضمن الفئة الثقافية نفسها التي تضم شعر هوميروس الملحمي و«الكتابات الآنية»(١٣). graffiti ولا شك في ان وليامز حاذق في التمييز بين مختلف درجات التدليل هنا، أو بالأحرى، بين مختلف النِسب بين التدليل وما يطلق عليه اسم «الحاجة» need فالنظم الاجتماعية كلها تتضمن تدليلا، لكن ثمة فرقا بين الأدب، و سك العُملة coinage، على سبيل المثال، لأن العامل التدليلي «ذاب» في العامل الوظيفي، أو بين التلفزيون والهاتف. فالإسكان مسألة حاجة، لكنه يصير نظام تدليل حالما تبدأ الفروق الاجتماعية تلوح للعيان بضخامتها داخله. كما ان الساندويتش الذي يتم تناوله على عجالة، يختلف عن وجبة طعام في فندق ريتز Ritez يتم الاستمتاع بها وقت الراحة ؛ إذ قلّما يتناول شخص ما طعامه في الريتز فقط لأنه جائع. وهكذا، تنطوي النظم الاجتماعية كلها على تدليل، لكن لا تكون كلها نظما تدليلية أو «ثقافة». وهذا فرق مهم يتفادى التعريفات الشمولية للثقافة، [التي تتميز] بأنها إجحاف، وشمولية من دون جدوى. إلا انه إصلاح، ولا ريب، لثنائية «الجمالية، الأداتية» التقليدية، كما انه عرضة لذلك النوع من الاعتراض الذي جذبه ذلك، عادة.

من الممكن تلخيص الثقافة بوصفها مُركب القيم والأعراف والاعتقادات والممارسات التي تشكل طريقة حياة جماعة محددة، وأنها «ذلك الكل المركب» complex whole وهو التعريف الشهير الذي قدمه الأنثروبولوجي تايلر E.B. Taylor في كتابه الثقافة البدائية Primitive Culture، «الذي يتضمن المعرفة، والاعتقاد، والفن، والأخلاق، والقانون، والعرف، وأية قابليات وعادات أخرى يكتسبها الإنسان بوصفه فرداً في مجتمع»(١٤). إلا أن «أية قابليات أخرى» هي فضفاضة بتهور: إذ يصبح الثقافي والاجتماعي، عندئذ، متطابقين بفاعلية. فالثقافة هي كل شيء لا يمكن انتقاله جينيا. إنها، مثلما يقول أحد السوسيولوجيين، الاعتقاد بأن البشر «هم ما يدرسونه»(١٥). ويقدم ستيوارت هول Stuart Hall رأياً رائعاً بالثنائية، مشابهاً لما سبق، بوصفها «الممارسات المعيشة» lived أو «الأيديولوجيات العملية التي تمكن مجتمعاً أو جماعة أو طبقة أن تخبُر experience شروط وجودها وتعرِفها وتؤولها وتعقلنها»(١٦). وعند رأي آخر، تعد الثقافة معرفة ضمنية بالعالم يستطيع الناس من خلالها التفاوض بشأن طرق العمل الملائمة في سياقات محددة. فعلى غرار الفهم التطبيقي phronesis عند أرسطو تعرَف الثقافة بأنها معرفة الكيفية لا معرفة السبب، أو مجموعة من الأفهام الضمنية أو الإرشادات التطبيقية بوصفها مقابلا لترسيم الواقع نظريا. وبإمكانك رؤية الثقافة بتحديد أكبر نوعاً ما، من منظور جون فرو John Frow، بوصفها «كامل نطاق الممارسات والتمثلات representation التي من خلالها يتم بناء واقع (أو أكثر من واقع) لجماعة اجتماعية ما، والمحافظة عليه»(١٧)، على نحو قد يقصي صناعة صيد الأسماك، لكنه قد يقصي لعبة الكريكيت أيضا. فالكريكيت يمكن أن تكون جزءا من صورة المجتمع لذاته self- image، ولا ريب، إلا أنها لا تعد بالضبط ممارسة تمثيلية represented بالمعنى الذي يكون عليه الشعر السريالي أو مسيرات دولة أورانج الحرة Orange.

ما تخسره الثقافة في سمو، تكسبه في التطبيق

وفي دراسة مبكرة جدا يضمّن ريموند وليامز «فكرة معيار الثقافة بين التعريفات الكلاسيكية للثقافة(١٨). وقدم، لاحقا، في كتابه» الثقافة والمجتمع» ١٧٨٠ ـ ١٩٥٠(١٩٧٠ – Culture and society 1950) أربعة معان متميزة للثقافة بوصفها عادة فردية للذهن، حالة التطور الفكري للمجتمع ككل، الفنون، كامل طريقة حياة جماعة من الناس(١٩). وربما قد يتبادر للذهن ان أول هذه التعريفات ضيق أكثر مما ينبغي، وآخرها واسع أكثر مما ينبغي، إلا أن وليامز لديه دافع سياسي وراء هذا التعريف النهائي، طالما ان قصر الثقافة على الفنون والحياة الفكرية يعني المجازفة بإقصاء الطبقة العاملة من الفئة. ومع ذلك، فإنك حالما تتوسع فيها لتشمل المؤسسات ونقابات العمال والتعاونيات، مثلاً، تستطيع عندئذ ان تؤكد، بعدالة، ان الطبقة العاملة تمكنت من إنتاج ثقافة غنية، مركبة، وإن لم تكن فنية بالدرجة الأساس. وضمن هذا التعريف، ربما تكون هناك حاجة لإدخال مراكز الإطفاء ودورات المياه العامة ضمن فكرة الثقافة طالما أنها تعُد مؤسسات أيضا. وفي أي من الحالتين تصير الثقافة متساوية في الامتداد مع المجتمع، وبذا تخاطر بفقدان حدها المفهومي القاطع. فعبارة «مؤسسة ثقافية» تعد، في أحد معانيها، حشواً ليس إلا، طالما لا توجد مؤسسات غير ثقافية. لكنك قد تجادل، مع ذلك، بقولك ان نقابات العمال مؤسسات ثقافية لأنها تعبر عن معانٍ جمعية، في حين ان دورات المياه العامة لا تقوم بذلك. ويُدرج وليامز في كتابه «الثورة الطويلة» The Long Revolution تنظيم الإنتاج، بنية العائلة، بنية المؤسسات التي تعبر عن العلاقات الاجتماعية أو تتحكم بها، الأشكال المميِّزة التي من خلالها يتواصل أفراد المجتمع» ضمن تعريفهم للثقافة(٢٠). ومما

الثقافة ذلك الكل المركب

لاشك فيه ان هذا تعريف سخي حقا لأنه لا يقصي أي شيء تقريبا.

وفي موضع آخر من الكتاب نفسه يقترح وليامز تعريفاً آخر للثقافة يقول فيه إنها «بنية الشعور» وهو مفهوم شبه طباقي oximoronic مؤداه ان الثقافة محددة [لا لبس فيها] لكنها غير محسوسة في الوقت نفسه. وبنية الشعور هي «النتيجة المحددة لعيش العناصر كلها في التنظيم العام(لمجتمع ما)... أما نظرية الثقافة فهي دراسة العلاقات بين العناصر في طريقة حياة بكاملها»(٢١). ولهذا يمكن القول إن «بنية الشعور»، مع طرحها الجريء لما هو موضوعي objective ووجداني affective، هي طريقة للتباحث في ازدواجية الثقافة، بوصفها واقعاً مادياً وخبرة معيشة معاً. وعلى أية حال، فان التعقيد الذي تنطوي عليه فكرة الثقافة لم تتم البرهنة عليه بعمق أكبر في أي موضع مما في حقيقة أن ريموند وليامز، وهو أبرز منظريها في بريطانيا ما بعد الحرب، يعرّفها في أوقات مختلفة بوصفها معيار الكمال، عادة من عادات الذهن، شكلاً من أشكال الفنون، تطوراً فكرياً عاماً، طريقة حياة بأكملها، نظام تدليل، بنية شعور، علاقة متبادلة بين العناصر في طريقة حياة ما ؛ كل شيء بدءاً بالإنتاج الاقتصادي والعائلة إلى المؤسسات السياسية. وكخيار آخر بإمكانك محاولة تعريف الثقافة وظيفيا، بدلاً من تعريفها جوهريا، بوصفها كل ما يعد فائضاً على متطلبات المجتمع المادية. وعلى وفق هذه النظرية، لا يعد الغذاء ثقافيا، بل أن الطماطم المجففة بالشمس تعد ثقافية، كما أن العمل ليس ثقافيا، بل ان ارتداء الجزم المسننة [المثبتة فيها مسامير قصيرة عريضة الرؤوس] أثناء العمل ممارسة ثقافية. وفي معظم المناخات، يعد ارتداء الملابس ضرورة طبيعية، أما نوع ما ترتديه من ملابس فلا يندرج تحت هذه الضرورة. ثمة غاية ما من فكرة ان الثقافة فائض والتي لا تبعد عن التناسب الذي يذكره وليامز بين التدليل والحاجة، إلا ان مشكلة التمييز بين ما هو فائض وما هو ليس كذلك مروعة تماماً. فقد يقوم الناس بأعمال شغب دفاعاً عن التبغ أو الفلسفة الطاوية باستعداد أكبر مما لو كانت القضايا الملحة ذات طابع أكثر مادية. وحالما يصير الإنتاج الثقافي جزءاً من إنتاج الخدمات العام، يصعب عندئذ تحديد الموضع الذي ينتهي عنده عالم الضرورة والموضع الذي تبدأ عنده مشكلة الحرية. ولما كان السائد هو ان الثقافة، بمعناها الأضيق، تستعمل لشرعنة السلطة [جعلها مشروعة] - أي، تستعمل بوصفها أيديولوجية - فان الوضع كان كذلك دائما، إلى حد ما. وفي الوقت الراهن، افترض الصراع بين معنيي الثقافة الأوسع والأضيق طابعاً يبعث على المفارقة بوجه خاص : فالذي حدث هو أن مفهوم الثقافة، المحلي والمحدد باعتدال، بدأ بالتكاثر عالميا. ومثلما أشار جيوفري هارتمن Geoffrey Harttman في كتابه «قضية الثقافة المصيرية» The Fateful Question of Culture لدينا الآن «ثقافة الكاميرا، ثقافة السلاح، ثقافة الخدمة، ثقافة المتحف، ثقافة الصم، ثقافة كرة القدم...ثقافة التبعية، ثقافة الألم، ثقافة فقدان الذاكرة و... الخ» فعبارة من قبيل «ثقافة المقهى» لا تعني الأشخاص الذين يرتادون المقاهي فحسب، بل بعض الذين يرتادونها كطريقة حياة، طالما انهم لا يفعلون الشيء نفسه في حالة زيارة أطباء أسنانهم، ربما. فالذين ينتمون إلى المكان نفسه، أو المهنة نفسها أو الجيل نفسه لا يشكلون ثقافة بالنتيجة، ولا يكونون كذلك حقاً إلا حينما يشاطرون بعضهم الآخر عادات الكلام، التراث الفلكلوري، طرائق التواصل، أطر القيم، صورة جمعية للذات. ولعله من غير المألوف أن ننظر إلى ثلاثة أشخاص بوصفهم يشكلون ثقافة لكن ليس الحال كذلك مع ثلاثمائة أو ثلاثة ملايين شخصا. أما ثقافة المؤسسة فتتضمن سياستها بخصوص الإجازات المرضية لا بخصوص أنابيب المياه فيها، وترتيبات إيقاف السيارات [في مواقف السيارات] بترتيب هرمي، لكن ليس حقيقة انها تستعمل أجهزة الكومبيوتر. فالثقافة تغطي تلك الجوانب التي تجسد طريقة متميزة في رؤية العالم، لكنها ليست بالضرورة طريقة متفردة في الرؤية.

وقد يتعلق الأمر بالاتساع والضيق، ونجد أن هذا الاستعمال يجمع أسوأ العالمين. فـ«ثقافة الشرطة» مبهمة أكثر مما ينبغي ومحددة أكثر مما ينبغي، بمعنى أنها تغطي، دون تمييز، كل ما يضطلع به ضباط الشرطة سوى الإيحاء بأن مكافحي الحرائق fire-fighters أو راقصي الفلامنكو هم شريحة مختلفة بالمرة. فإذا كانت الثقافة تشكل، في أحد جوانبها، مفهوماً نقياً بإفراط، فإنها تعاني الآن من ترهل المصطلح الذي لم يترك سوى القليل القليل، لكنه نما- في الوقت نفسه- هذا المفهوم ليصبح مفرطا في التخصص على نحو يعكس فيه، بإذعان، تشرذم الحياة الحديثة بدلا من السعي وراء إصلاحها، كما هو الحال مع مفهوم الثقافة الكلاسيكي جدا. وقد كتب أحد المعلقين يقول «مع الوعي الذاتي الذي لم نشهده مطلقاً من قبل (والذي حرّكه الأدباء، بقوة) أصبح كل شعب يركز الآن على نفسه، ويتخذ موقف المقاتل من الشعوب الأخرى في لغته. وفنه، وأدبه، وفلسفته، وحضارته وثقافته»(٢٢). وربما يكون ذلك وصفاً ملائماً لسياسة الهوية المعاصرة، مثلا، على الرغم من أن تاريخها يعود إلى عام ١٩٧٢، ومبدعها هو المفكر الفرنسي جوليان بيندا(٢٣) Julian Benda.

من الخطورة أن ندعي أن فكرة الثقافة تشهد أزمة هذه الأيام، فمنذ متى لم تكن كذلك؟ فالثقافة والأزمة يسيران يداً بيد

من الخطورة أن ندعي أن فكرة الثقافة تشهد أزمة هذه الأيام، فمنذ متى لم تكن كذلك؟ فالثقافة والأزمة يسيران يداً بيد مثل لوريل Laurel وهاردي(٢٤) Hardy وإن كانت الحال كذلك، فقد زحف التغيير المفاجئ على المفهوم الذي صاغه هارتمن بوصفه صراعاً بين الثقافة [عموماً] وثقافة ما، أو، إذا ما فضل المرء شيئا آخر، بين (ثقافة)(٢٥) Culture والثقافة culture ومثلما هو معروف، كانت الثقافة طريقة نستطيع أن نغرق فيها خصوصياتنا(٢٦) particularisms الصغيرة في وسط أكثر سعة، وأكثر شمولية، إلى حد ما. وبوصفها طريقة للذاتية الكونية universal subjecthood، فهي تدل على تلك القيم التي نشاطرها فقط بفضل إنسانيتنا المشتركة. فإذا كانت الثقافة - بوصفها الفنون - مهمة، لكان ذلك مردّه انها قامت بتنقية تلك القيم بشكل يمكن تبنيه بصورة

ملائمة. فعند القراءة أو المشاهدة أو الاستماع، نعلق ذواتنا الإمبريقية empirical، مع كل احتمالاتها الاجتماعية والجنسية والعرقية، وبذا نصير ذواتنا الكونية أنفسنا. وكانت نقطة استشراف الثقافة العليا، كثقافة الكلي القدرة The Almighty، هي النظر من كل مكان وكل زمان.

ومع ذلك، كانت كلمة «ثقافة» تتأرجح، منذ الستينيات، فوق محورها لتعني - بالضبط- العكس تقريبا، وتعني الآن إثبات هوية محددة - قومية، جنسية، عرقية، إقليمية - بدلاً من التعالي عليها. وطالما أن هذه الهويات كلها ترى نفسها واقعة في قبضة الاضطهاد، فان ما بدا مرة عالماً من الإجماع consensus قد تحول إلى منطقة صراع. باختصار، تحولت الثقافة من كونها جزءاً من الحل، إلى جزء من المشكلة: فهي ما عادت تعني فض النزاع السياسي، وهو بعد أسمى أو أعمق نستطيع من خلاله مواجهة أحدنا الآخر بصفة رفاق في الإنسانية تماما، بل صارت جزءاً من معجم الصراع السياسي نفسه. ويكتب إدوارد سعيد «بعيدا عن كونها عالماً هادئا من التهذيب الابوليوني Appollonian gentility، يمكن ان تكون الثقافة ساحة قتال تصطرع فوقها القضايا تحت أضواء النهار ويباري أحدها الآخر».(٢٧) وبالنسبة لأشكال السياسة الراديكالية الثلاثة التي هيمنت على جدول الأعمال العالمي خلال العقود القليلة الماضية - القومية الثورية، النسوية، الصراع العرقي - فإن الثقافة، بوصفها علامة sign، وصورة ذهنية image ومعنى، وقيمة، وهوية، وتضامنا، وتعبيراً عن الذات، هي المتداولة في الصراع السياسي، وليس بديلها الأولمبي Olympian ففي البوسنة أو بلفاست، ليست الثقافة ما تضعه في جهاز التسجيل بالضبط، بل هي ما تقتل أنت من اجله. فما تخسره الثقافة في سمو، تكسبه في التطبيق. وفي هذه الظروف، في أحسنها وأسوأها، لا يمكن أن يكون ثمة شيء أكثر زيفاً من الاتهام القائل أن الثقافة بعيدة عن الحياة اليومية.

وبسبب ذلك، تحول بعض نقاد الأدب (ممن كانوا يعكسون - بأمانة - هذا التحول الهائل في المعنى) من المسرح الجاد [دراما تيودور Tudor drama](٢٨) إلى مجلات المراهقين أو قايضوا باسكال Pascal بالأدب الإباحي. ثمة شيء مقلق إلى حد ما في عيون أولئك الذين تدربوا على شبة قافية pararhyme، أودكتيل dactyl [تفعيلة من تفاعيل الشعر] الذين يبدون اقتراحاتهم عن الذات ما بعد الكولونيالية أو النرجسية الثانوية أو نمط الإنتاج الآسيوي، وهي قضايا يرغب المرء برؤيتها في أيدي أقل تبرجا إلى حد ما. لكن الحقيقة هي أن الكثير مما يسمى بالدارسين المحترفين، كما هي الحال مع الموظفين الغادرين treasonable clerks، قد تخلوا عن مثل هذه القضايا؛ وبذا أسقطوها في أحضان أولئك الذين هم، ربما، أقل تدرباً على تولي مثل هذه الأمور. فالتعليم الأدبي له فضائله الكثيرة، إلا أن الفكر المنظم ليس واحداً منها، كما أن هذه الانتقالة من الأدب إلى السياسة الثقافية ليست شاذة على الإطلاق، طالما ان فكرة الذاتية هي الآصرة التي تربط هذه العوالم. فالثقافة تعني ميدان الذاتية

كلمة «ثقافة» تتأرجح، منذ الستينيات، فوق محورها لتعني - بالضبط - العكس تقريبا، وتعني الآن إثبات هوية محددة

الاجتماعية- وهو ميدان أوسع من الأيديولوجية لكنه أضيق من المجتمع.. اقل وضوحاً من الاقتصاد، وأكثر ملموسية من النظرية. ولهذا يبدو من غير المنطقي، وإن كان من غير الحكمة أيضا، الاعتقاد بأن الذين تدربوا على أحد علوم الذاتية- النقد الأدبي- هم الأفضل أهلية لمناقشة علامات ملائكة الجحيم المميزة Angels Hell أو سيمياء التسوق.

لقد لعب الأدب، في ذروة البرجوازية الأوروبية، دوراً رئيسا في تشكيل هذه الذات الاجتماعية، وأن تكون ناقد أدبياً يعني انك تحتل مكانة كبيرة على الصعيد السياسي. ولم يكن الأمر متعلقا بالتأكيد، بجونسون أو جوتة، هازليت Hazlitt أو تين(٢٩) Taine، فالمشكلة هي أن ما منح هذا العالم الذاتي - الفنون - أبرع تعبير كان أيضاً ظاهرة نادرة مقتصرة على أقلية تتمتع بالامتيازات، ولهذا أصبح من الصعب، مع مرور الزمن، أن تعرف إن كان الناقد مركزياً بكل ما للكلمة من معنى، أو فائضاً تماما. وضمن هذا المعنى كانت الثقافة مفارقة يستحيل احتمالها : فقد كانت بالغة الأهمية في فترة من الفترات - لأنه كان هناك القليل ممن لم يفعلوا أكثر من الإيماء بقبعاتهم - ثم قلما كانت لها أهمية أبدا، وربما يستطيع المرء دائماً رؤية هكذا تناقضات بوصفها تابعة لأحدها الآخر. فحقيقة أن الدهماء من الرومان القدماء Plebes والفلسطينيين القدماء Philistines لم يكن لديهم الوقت للثقافة هي أوضح شهادة ممكنة على قيمتها، لكن هذا الأمر وضع الناقد في موقع المنشق دائما، وهو ليس الموقع الأكثر راحة للعيش مطلقا. بيد ان التحول من(الثقافة) إلى الثقافة قد حل هذه المشكلة من خلال المحافظة على موقف المنشق لكنه دمجه مع موقف الشعبوي populist وهكذا تشكلت الآن ثقافة فرعية sub-culture بأكملها كانت نقدية سابقا. لكن أثناء طريقة الحياة تلك، لعبت الفنون دوراً توكيدياً إلى حد كبير. وبذا، ربما يتسنى للمرء ان يكون دخيلاً في الوقت الذي يتمتع فيه بملذات التضامن، طالما ان الشاعر السيئ الأصلي poete maudit لا يستطيع ذلك.

قلما يمكن فهم الطبيعة الراديكالية لهذا التغير في المعنى، لأن الثقافة في معناها الأكثر كلاسيكية لا تعني ما هو غير سياسي فحسب، بل تم إعدادها، في الحقيقة، بوصفها نقيض السياسة تماما. ولم تكن غير سياسية من قبيل المصادفة فحسب، بل بإصرار أيضا.

الثقافة بوصفها هوية هي استمرارية السياسة من خلال وسائل أخرى

لذا، بإمكان المرء أن يؤشر اللحظة - في التاريخ الأدبي الإنجليزي، في موضع ما بين شيلي وبداية تينيسون- التي أعيد فيها تعريف «الشعر» بوصفه النقيض، تحديدا، لما هو عام، واقعي، سياسي، خطابي، نفعي. وربما كان كل مجتمع يقتطع لنفسه فضاءً يكون فيه، بسبب لحظة واحدة مباركة، حراً من تلك القضايا، ويتأمل، بدلاً من ذلك، في ماهية الإنسان تحديدا. وتتعدد، تاريخيا، أسماء هذا الفضاء: إذ يمكن أن يطلق عليه المرء اسم الخرافة أو الدين أو الفلسفة المثالية أو ما ساد مؤخرا (الثقافة) أو الأدب Literature أو الإنسانيات Humanities؛ فالدين الذي يصوغ علاقة بين خبرة المرء الحميمة جدا وأكثر

قضايا الوجود جوهرية - مثل لماذا يوجد أي شيء أصلاً بدلاً من العدم المحض - قد خدم هذا الغرض خدمة قصوى آنذاك. وبالفعل، لايزال يحدث الأثر نفسه عند المجتمعات المتقية التي تخشى الله حيث يكون للدين سمو أيديولوجي يصعب على الأوروبي الاعتقاد به. إن الثقافة، في معناها المتخصص جدا، مخلوق هش غير مؤهل بقوة لأداء تلك الوظائف، وحينما يُتوقع منه القيام بما لا يطيقه- أي حينما يطلب منه أن يصبح بديلا هزيلا عن الميتافيزيقا أو السياسة الثورية- تتجلى عندئذ أعراضه المرَضية.

وهكذا فإن تضخم الثقافة يعد جزءاً من قصة العصر المُعلمن [الذي اصبح علمانياً]، كما هو منذ ارنولد فصاعدا، أي أدب- كل شيء !- الذي ورث المهام الأخلاقية والأيديولوجية بل حتى السياسية الثقيلة التي عُهد بها مرة إلى خطابات أكثر تخصصية أو عملية، نوعاً ما. وهكذا فان الرأسمالية الصناعية، بمنحاها العلماني العقلي، لا يمكن أن تساعد على جلب قيمها الميتافيزيقية إلى دائرة «سوء الصيت»، وبذا تقوّض الأساس الذي يحتاجه ذلك النشاط العلماني لإضفاء الشرعية على نفسه. لكن إذا فقد الدين قبضته على الجماهير العاملة، تتبدى (الثقافة) بصفة خليفة من الدرجة الثانية، وتلك هي نقطة التحول التاريخية التي يشير لها ارنولد، والفكرة محتملة تماماً : فإذا كان الدين يقدم العبادة، والرمزية الحسية، والوحدة الاجتماعية، والهوية الجمعية، وخليطا من الأخلاقيات التطبيقية والمثالية الروحية وصلة بين المفكرين وعامة الناس، فالثقافة تفعل ذلك أيضا. وإن كانت الحال كذلك، فان الثقافة بديل للدين جدير بالرثاء لسببين على الأقل. ففي معناها الفني الأضيق، تكون مقتصرة على نسبة تافهة من السكان، أما ضمن معناها الاجتماعي الأوسع فانها تكون بالضبط في الموضع الذي يتحد فيه الرجال والنساء، في الأقل. إن الثقافة، ضمن هذا المعنى الثاني للدين وللقومية والجنس والعرقية وما إلى ذلك هي حقل: وهكذا تصير الثقافة الأكثر تطبيقية ميداناً لنزاع شديد الضراوة. ولهذا السبب كلما صارت الثقافة تطبيقية أكثر، تناقصت قدرتها على القيام بدور توفيقي، وكلما كانت أكثر توفيقية تضحى أكثر عقماً.

الهوامش

• وبهذه المناسبة، أرجو الانتباه إلى أن الكلمات الموضوعة بين قوسين مربعين [ ] هي من إضافة المترجمة لغرض إضاءة النص، أما الكلمات الموضوعة بين قوسين هلاليين( ) فهي موجودة في النص الأصلي.(المترجمة)

(١) سترافنسكي : موسيقى روسي(ولد في ٥ يونيو ١٨٨٢ قرب سانت بطرسبرغ وتوفي في ٦ ابريل ١٩٧١ نيويورك). كان لعمله أثر ثوري في الفكر الموسيقى قبل الحرب العالمية الأولى وبعدها، وبقيت مؤلفاته الموسيقية حجر الأساس الذي انبنت عليه الحداثة. وكان والده من أقطاب الأوبرا في روسيا.(المترجمة)

(٢) ماثيو ارنولد : يقال ان الشاعر الذي بداخله مات، وولِد الناقد محله، قدم أهم أفكاره في كتابه «مقالات في النقد» و«الثقافة والفوضى».(المترجمة)

(٣) Margaret Archer, Culture and Agency , Cambridge, 1996, p. 1

(٤) Edward Sapir, The Psychology of Culture, New York, 1994, p.84.

وللاطلاع على مجموعة متنوعة من تعريفات الثقافة، يمكن الرجوع إلى :

Kroeber and C. Kluckhon, Culture: A Critical Review of Concepts and Definitio.
.(Papers of the Peabody Museum of American Archeology and Ethnology. vol. 47 (Harvard, 1952

(٥) Raymond Williams, (London, 1958 , reprinted Harmondsworth, 1963

(٦) الماكزمو : نمط من سلوك الشباب الذكور في أمريكا اللاتينية، يهدف الى المحافظة على الشرف والتحلي بالشجاعة والظهور بمظهر مميز من الرجولة المفرطة. ومن معانيه الأخرى عبادة الذكر التي تسود في المكسيك بين عائلات الشعوب الزراعية.(المترجمة)

(٧). Andrew Milner, Cultural Materialism, Melbourn, 1993, p.1

(٨) مقاطعة ووروِيك في إنجلترا، الشهيرة بقلعتها التاريخية التي شيدت على نهر افون. وكانت ووريك قصبة ملكية تضم ٢٢٥ منزلاً أمر ويليم الأول بتوسيعها. ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر. وهي من أعمال عائلة بوشامب.(المترجمة)

(٩) النوير : قبائل غير مسلمة تعيش على ضفتي النيل الأعلى عند الحدود السودانية - الزائيرية (جنوب السودان)، يتكلم أفرادها إحدى لغات البانتو.

(١٠) غيرتز: بروفيسور العلوم الاجتماعية في معهد الدراسة المتقدمة في جامعة برنستون(ابتداء من ١٩٧٠)، واصبح في شيكاجو رئيسا للأنثربولوجيا الرمزية التي تعني بأثر الرموز في المجتمع. وهو يرى أن الثقافة «نسق من التصورات الموروثة التي يتم التعبير عنها بأشكال رمزية يستطيع البشر من خلالها إدامة معرفتهم وتطويرها وإيصالها»، وتتمثل وظيفة الثقافة بفرض المعنى على العالم وجعلها مفهومة. أما دور الأنثروبولوجي فهو تفسير رموز كل ثقافة. تميل كتاباته إلى أن تكون ذات طابع بلاغي ولها مسحة خاصة، زاخرة بالاستعارات والأمثلة. من أشهر أعماله«دين جاوة»(١٩٦٠) «الشخص والزمن والسلوك في [جزيرة] بالي» (١٩٦٦) و«تأويل الثقافات»(١٩٧٣) و«المعرفة المحلية: مقالات أخرى عن الأنثربولوجيا التأويلية»(١٩٨٣) و«أعمال وحيوات: الأنثروبولوجي مؤلفا»(١٩٨٨). وكتابه المهم «بعد الحقيقة: دولتان، أربعة عقود». (المترجمة)

(١١) Cliford Geertz, The Interpretation of Culture ((London, 1975), p.5.

(١٢) Raymond Williams, Culture (Glasgow, 1981), p.13.

(١٣) أية كتابة أو رسومات آنية بسيطة أو علامات محفورة على جدران البنايات، لتمييزها عن الكتابة القصدية المعروفة. ويكون هذا النوع من النقش الذي يتم فيه تخديش الصخر بآلة حادة أو الكتابة بطباشير احمر اللون أو اسود شائعا جدا.(المترجمة)

(١٤) E..B. Taylor, Primitive Culture (London, 1871, vol. 1, p.1.

(١٥) Zygumunt Bauma.Legislators and Interpretors: Culture as Ideology of Intellectua.
Social Structure and Culture New York, 1989 in Hans Haferkamp ed., p. 315.

(١٦) Stuart Hall.ulture and the Statein Open University,
The State and Popular Culture (Milton Keynes, 1982 0, p. 7

(١٧) John Frow, Cultural Studies and Cultural Value (Oxford, 1995), p.

(١٨) Raymond Williams,The Idea of Culture Westwood (eds.),in John Mcllory and
Sallie Border Country: Raymond Williams in Adult Education (Leicester, 1993), p.61.

(١٩) Williams, Culture and Society, p. 16.

(٢٠) Raymond Williams, The Long Revolution (London, 1961, reprinted
Harmondsworth, 1965).

(٢١) المصدر نفسه، P. 63 و. P. 64 وربما يتسنى لي أن أضيف ملاحظة شخصية هنا، وهي أن وليامز اكتشف مفهوم«الإيكولوجيا» ecology، قبل أن يشيع بمدة طويلة، وقد وصفه لي مرة بقوله أنها «دراسة العلاقة المتبادلة بين العناصر في نظام المعيشة». علما أنه لم يكن قد سمع به من قبل. وهذا مقارب تماما لتعريفه للثقافة هنا.

(٢٢) Julian Benda, The Treason of the Intellectuals (Paris, 1927), p.29.

(٢٣) جوليان بيندا :(ولد في ٢٦ / كانون الأول ١٨٦٧ في باريس، وتوفي في ٧ يونيو ١٩٥٦) روائي وفيلسوف كبير، قائد حركة معاداة الرومانسية في النقد الأدبي. تخرج في جامعة باريس في ١٨٩٤. كان طيلة حياته يواصل هجومه على فلسفة برجسون. من أهم أعماله «خيانة المفكرين» الذي أعلن فيه ان الذين يخونون الحقيقة والعدل لاعتبارات عنصرية وسياسية هم الخونة حقا.(المترجمة)

(٢٤) هاردي ولوريل : اسمهما أصلاً هو آرثر ستانلي جيفرسون (١٦ يونيو ١٨٩٠ إنجلترا، توفي في ٢٣ شباط ١٩٦٥ كاليفورنيا) وأوليفر نورفيل هاردي (١٨ يناير ١٨٩٢ الولايات المتحدة، وتوفي ٧ اغسطس ١٩٥٧). وهما يمثلان أول أعظم فريق كوميدي لأفلام الصور المتحركة.

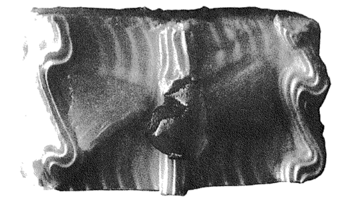
(٢٥) ينبغي الالتفات هنا إلى أن الكاتب يستعمل مفردة ثقافة بصيغتيها culture وCulture، وللتمييز بين الاثنتين أثرنا حصر الثانية بين قوسين، أي صارت ترجمتها على النحو الآتي(الثقافة).(المترجمة)

(٢٦) الخصوصية : مدرسة الفكر الأنثروبولوجي التي اقترنت بعمل فرانز بواس Franz Boas الأنثروبولوجي والأثنولوجي الأمريكي الذي كان له أعظم الأثر في الدراسات الأنثروبولوجية والأثنولوجية الحدية/ والذي يعد أب الأنثربولوجيا في الولايات المتحدة، الدارس الميداني الذي أصر على تطوير طريقة علمية دقيقة لجمع المعلومات عن الشعوب البدائية، ورفض الملاحظات العابرة والتعميمات النظرية، ورفض فكرة إعادة بناء تاريخ الحضارة). والخصوصية، بوصفها فلسفة، تختلف عن التطورية والحتمية الجغرافية ويؤكد بواس على دراسة الثقافات الفردية باعتماد تاريخها الخاص.وهو يرى ان مهمة الأنثروبولوجي الأولى هي وصف سمات ثقافة ما وإعادة بناء الأحداث التاريخية التي أدت إلى ما هي عليه في الحاضر.(المترجمة)

(٢٧) Edward Said, Culture and Imperialism (London, 1993). p. xi.

(٢٨) دراما تيودور : يطلق عليها أيضا اسم «المسرح» : فن يعنى، بالدرجة الأساس، بأداء العروض الحية لايجاد جو درامي متماسك ومهم. وعلى الرغم من ان كلمة «مسرح» مشتقة من الكلمة اليونانية theaomai أي يشاهد، فإن العرض هنا قد يكون مرئيا او مسموعا. ويعد المشاهد عنصراً مهما جداً في هكذا نوع من العروض.(المترجمة)

(٢٩) هيبولت تين Hyppdltite Taine فيلسوف فرنسي اشتهر بنزعته الطبيعية المتطرفة، وحاول تطبيق نزعته هذه على الأعمال الفنية.(المترجمة)



الرضا الكامل: ١٤ دقيقة



الرضا الكامل : ٤١ ساعة

بطاقة الإنترنت المدفوعة من عمانتل . سريعة .. سهلة .. ملائمة

الآن يمكنك الحصول على خدمة الانترنت في زمن أقل من ذلك الذي تستغرقه في الإستمتاع بفطيرة لذيذة. فقط قم بشراء بطاقة عمانتل (الأفق) للإنترنت المدفوعة من أي محل تجاري بالسلطنة. ليس هناك مضايقات جراء الإنفاق الزائد أو دفع فواتير كل شهر. تتوفر بطاقة الأفق بقيمة ٦ ريالات عمانية (٢٠ ساعة) و ١٠ ريالات عمانية (٤١ ساعة). لمزيد من المعلومات والمساعدة اتصل على هاتف : ١٣١٣ أو قم بزيارة موقعنا www.al-ufuq.om

عمانتل
Omantel
معاً.. في أي زمان ومكان
Anytime. Anywhere. Together

الشركة العمانية للاتصالات
www.omantel.net.om

هل الحياة كلها شغف؟!

الشغف بأنواعه وظلاله وملذاته، ذلك المقرون بعصارة التوق نحو الغموض والدهشة، فراشة الفضول والتتبع نحو تضاريس وأعماق وذكريات، ذلك الفيض الذي ينبع مع الطفولة حتى الموت، في الفرح وفي اليأس، في التوقف والاستمرار فيلتصق الكائن بالآنية بحثاً عن القادم والمجهول.

عندما اقرأ رواية من الروايات المميزة أجد أن في كل سطر سؤالاً لقادم وإجابة ولو غامضة للمنجز فيستشري البحث مع عذوبة القراءة بحثاً عن أسئلة عدة حول ما ستؤول إليه النهاية وعن مدى ما يمسني فيها نحو رابط ربما يكون غامضاً في البداية ذلك الاحساس بتلاقح الكائن البشري مع غيره في كل الأقطار مع اختلاف المصائر.

في رواية (الجميلات النائمات) لـ كواباتا يتحول المشهد المأساوي لبطل القصة الى وحشي وساديَ به صنوف العذاب والخذول أمام الغربة الحقيقية لجسد الكائن لكل ما حوله تلك التي يقاسم فيها جسد (ايغوشي) الحياة في تعذيبه حيث تنام جميلات في سرير واحد مع عجائز لا يستطعوا سوى ملامسة جسدية مع موت الرغبة، الايلام الذي تسببه دورة الحياة عندما تنتهي دورة حياة الفرد فيجثم عليه العجز بحيث يصبح التنفس هو ذلك الحاكم الذي يأمر جلاده (الذكريات) بجلد الضحية، يبدأ جلد (إيغوشي) بدخوله منزل الجميلات النائمات باتباع لافتة شفوية من مديرة المنزل وهي (الضيوف الذين لا يزعجون) أي الميتون سلفاً فيبدأ عن بعد قراءة لجسد النائمة الجميلة في ذاكرته، في مراحل مغامراته، بحزن عميق وغامق وبجسد مرتعش يحاول أن تكون لمساته في جوانب من انحاء جسدها ببراءة مهزومة ويصدر في كل لمسة شهقة حول المصير الذي آل إليه، تلك الغمامة السوداء الحالكة.

في رواية (الرجل الذي مات مرتين) لجورج أمادو ينعكس مشهد المأساة حول عدم تصديق الموت الفيزيقي في لحظات الحياة بشطحاتها وصدامها خارج ملفات القيود، الحياتية الحياة بأشجارها وعصافيرها، وبهدوئها وأعاصيرها والتوق لكل ما ترميه وما تمن به، فبعد أن يموت بطل القصة يبدأ الذهول عند أصدقائه وعشيقته، ويتحول ذلك الذهول الى ألفة واستمرارية في مغامراتهم وكأنما الأمور طبيعية، يتضعضع العالم أمامهم ويتحول ذلك العشق الحارق الى سعير في الحانات والشوارع ويتبادلون النخب، فانتازيا مخيفة ملفعة بعظمة شفافية التعامل مع المجهول، وتفجير حدود العالم، وكذلك مأساة عشيقته، الى عدم استطاعة ممارسة الحب معها تحت عذر الثمالة، وتأنبه على ذلك وهي منذ عرفته ثملاً.

رغم أن المشهد برمته لبطل القصة خال من الكذب وإن الموت حقيقي إلا أنهم أبوا أن يجعلوه هكذا في فراشه وأصروا على أن يخلدوه في بطون الأسماك.

ي. الناعبي



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الاشـراف الفـني والتنفيذ
خـلف العـبري

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الالكتروني
nizwa99@omantel.net.om

طبعت بمطابع: **مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان**
ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٠٤٨٣، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADVERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشـــارات

- **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - آسفين - التعامل مع أصحابها.**
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
- **ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.**
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

◆ ◆ ◆

العـــدد السابع والثلاثون
يناير ٢٠٠٤م - ذو القعدة ١٤٢٤هـ

▶ **الغلاف الأول:** لوحة للفنان عبدالكريم الميمني
سلطنة عُمان

ص٢١ اللوحتان لأحمد المعمري وسمر الكعبي
والنحت لعيسى المفرجي

الغلاف الأخير: للفنانة كفـاح الرواحـــي ◀
سلطنة عُمان



لإنعاش ذهنك سجل للدخول بعمان نت
إختر من التشكيلة الواسعة للخدمات التي تعطيك فكرة جديدة عن عالم الإنترنت. إختر الأفق (خدمة الإنترنت المدفوعة مسبقا التي تساعدك في تمديد زمن الإبحار عبر الشبكة) أو خدمة التجوال عبر الإنترنت، أو خدمة أومنيك التي تزودك بهوية النطاق/ الإنترنت الخاصة بك. أو خط الهاتف المباشر ١٣١٢وبالطبع هناك أيضا خدمة الدفع المؤخر للانترنت المعتادة التي نقدمها لك. لذلك أدخل على عمان نت اليوم وسجل للحصول على المعلومات الطازجة.
Omannet
خدمة عمان للانترنت
للمزيد من المعلومات يمكنك الإتصال بنا على admin@omantel.net.om أو على الهاتف رقم ١٣١٢
عمانتل
Omantel
معاً في أي زمان ومكان
Anytime. Anywhere. Together
الشركة العمانية للاتصالات
www.omantel.net.om



هلال الحجري – عبدالله
الحراصي – محمد لطفي
اليوسفي– سعيد توفيق – فرج
أبوالعشة – جميل الشبيبي –
حسام الخطيب – شاكر
عبدالحميد – جلين ويلسون –
أحمد علي محمد – خميسي
بوغرارة – شربل داغر – دايفيد
هير – مايكل كونينجهام – مها
لطفي – محمود عبدالغني –
حكيم ميلود – أليس ووكر –
فاطمة ناعوت – عزيز أزغاي –
محمد نجيم – نجاة علي – رولا
حسن – عبدالله البلوشي –
أحمد شافعي – فاطمة الشيدي
– عزيز الحاكم – عزيز الحدادي
– أحمد زين – منهل السراج –
مورلي كالاغان – محمود منقذ
الهاشمي – أحمد بن محمد –
حسين المحروس – سمير
عبدالفتاح – أحمد الرحبي –
صالح دياب – علي العقباني –
غي سورمان – مرام المصري –
رفقة محمد دودين – باسم
المرعبي – صدوق نورالدين –
ياسين عدنان – ابتسام
المتوكل – هربرت ريد – تهامة
الجندي– خالدة حامد.
نزوى
NIZWA
مجلة فصلية ثقافية